



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
GRADO EN HISTORIA



TRABAJO FIN DE GRADO

Directora: Begoña Alonso Ruiz

Curso 2018/2019

**La arquitectura gótica en la ciudad de Barcelona: la  
Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia y la  
Basílica de Santa María del Mar**

**Gothic architecture in the city of Barcelona: the Cathedral of Santa  
Cruz and Santa Eulalia and the Basilica of Santa María del Mar**

LAURA LÓPEZ DE LEIVA

Septiembre de 2019

## **RESUMEN**

El presente trabajo tiene por objetivo el estudio y contextualización de dos obras claves de la arquitectura gótica barcelonesa, como son la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia (1298-1420) y la Basílica de Santa María del Mar (1329-1383), localizadas en el corazón de la ciudad condal. Para ello, es necesario partir del análisis de las diferentes interpretaciones de la arquitectura gótica, comenzando en el siglo XIX, así como un repaso por las sucesivas innovaciones estructurales, técnicas y formales, que fueron aportando los edificios góticos franceses y castellanos, para así valorar en su contexto lo acontecido en Barcelona.

### **Palabras clave**

*Gótico – Catedral – Arquitectura – Barcelona*

## **ABSTRACT**

The objective of this work is to study and contextualize two significant works of Barcelona's Gothic architecture, specifically the Cathedral of Santa Cruz and Santa Eulalia (1298-1420) and the Basilica of Santa María del Mar (1329-1383), located in the centre of the city of Barcelona. For this, it is necessary to start from the studies of the different interpretations of Gothic architecture, beginning in the 19th century, as well as a review of the successive structural, technical and formal innovations, which were contributed by the French and Castilian Gothic buildings, for be able to assess in its context what happened in Barcelona.

### **Keywords**

*Gothic – Cathedral – Architecture - Barcelona*

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1. ESTRUCTURA DEL TRABAJO .....</b>	<b>4</b>
<b>2. LA ARQUITECTURA GÓTICA .....</b>	<b>5</b>
<b>2.1. INNOVACIONES TÉCNICAS Y DESARROLLO CRONOLÓGICO.....</b>	<b>7</b>
2.1.1. El Gótico francés: etapas y obras más representativas.....	9
2.1.2. El gótico europeo .....	11
2.1.3. El gótico peninsular: Castilla y Aragón.....	12
<b>2.2. SIMBOLISMO E HISTORIOGRAFÍA.....</b>	<b>15</b>
2.2.1. Interpretaciones del siglo XIX.....	16
2.2.2. Interpretaciones posteriores al siglo XIX.....	18
<b>3. LA ARQUITECTURA GÓTICA CATALANA: EL CASO DE BARCELONA .....</b>	<b>19</b>
<b>3.1. LA CATEDRAL DE LA SANTA CRUZ Y SANTA EULALIA .....</b>	<b>19</b>
3.1.1. El proyecto de una catedral en clave gótica .....	20
3.1.2. Características formales.....	22
3.1.2.1 La cripta de Santa Eulalia .....	24
3.1.2.2 Portadas .....	25
3.1.2.3 Vidrieras.....	29
3.1.2.4 El Altar Mayor .....	31
3.1.2.5 El Claustro .....	32
<b>3.2. SANTA MARÍA DEL MAR.....</b>	<b>33</b>
3.2.1. El proyecto y sus constructores .....	34
3.2.2. Características formales.....	36
3.2.2.1 Las ventanas de Santa María del Mar .....	38
3.2.2.2 Las vidrieras.....	39
3.2.3. Análisis exterior .....	40
3.2.3.1 La fachada principal .....	41
3.2.3.2 Puertas laterales .....	42
3.2.4. Transformaciones en Santa María del Mar y su entorno en los siglos posteriores.....	43
<b>4. CONCLUSIONES .....</b>	<b>45</b>
<b>5. IMÁGENES .....</b>	<b>48</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>55</b>
Webgrafía.....	58
Webgrafía de las imágenes .....	60

## 1. INTRODUCCIÓN

Al igual que en otras regiones de la geografía europea, en los territorios que componían la Corona de Castilla y la Corona de Aragón durante los siglos del gótico se desarrollaron una serie de manifestaciones artísticas muy influidas por las circunstancias sociopolíticas de los lugares donde fueron erigidas. Nos centraremos en esta última región, donde se dieron unas formas artísticas diferenciadas respecto al resto de territorios peninsulares, siendo estos decisivos para el progreso de su arquitectura.

En este contexto, verá la luz el estilo que será denominado como “gótico catalán”, desarrollándose entre los siglos XIII y XV como variante de la arquitectura gótica en Cataluña. Son muy diversos los ejemplos que podemos destacar, muchos de ellos convertidos en símbolos de unos métodos constructivos de gran calidad, los cuales influirán de forma decisiva en posteriores edificios de muy diferente índole. Siendo las edificaciones religiosas aquellas sobre las que versará todo el trabajo, es imposible realizar un estudio concienzudo de todas y cada una de sus características; por esta razón, nos encontramos ante la tesitura de delimitar geográficamente el estudio, por lo que la ciudad de Barcelona será objeto central de este análisis, no debiendo olvidar otras arquitecturas tan señaladas como la catedral de Palma, la catedral de Gerona o la catedral de Tarragona como elementos fundamentales de esta variante artística del gótico.

Desde un punto de vista estilístico, Barcelona debe entenderse como el centro de un programa de reformas de importante calado, no solo en el ámbito de lo constructivo, sino de profunda reforma urbanística con cierta continuación desde época visigoda que, de forma paulatina, irá afectando al entramado de la ciudad para acomodar aquellas edificaciones del poder de la ciudad, como puede ser la Iglesia o los palacios de los condes de Barcelona<sup>1</sup>. En el tan complejo sistema de callejuelas de la ciudad antigua, se puede observar el florecimiento de una serie de edificios religiosos de diferentes épocas que debemos considerar como fundamentales para entender el paso de unos estilos a otros.

Creemos que la Ciudad Condal reúne dos de los más importantes edificios del periodo: la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia y la Basílica de Santa María del Mar. Ambos son imagen de la urbe, reuniendo entre sus paredes las características de un estilo arquitectónico como el gótico catalán, con aquellas peculiaridades que les diferencian de

---

<sup>1</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia; LORÉS OTZET, Inmaculada. “La Catedral romànica de Barcelona: revisió de les dades arqueològiques i de l'escultura”. *Quarhis: Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, 1 (2005) pp. 110-117. pp. 101-103.

otras formas del gótico internacional, creando un microcosmos de belleza y espiritualidad que nos impulsan a conocer y entender el porqué de su creación.

Por ello, Barcelona y estas arquitecturas van a ser el objeto de todo el estudio, no debiendo olvidar que las circunstancias económicas y políticas, además de sus gentes, fueron los que hicieron posible la creación de edificios tan esplendorosos como los que aquí se van a examinar. Sin embargo, es necesario resaltar que la consolidación de un estilo propio es fruto de un largo desarrollo temporal, mutando a medida que las influencias externas, originadas a través de los constantes contactos con el mundo europeo y castellano, impulsaban a los arquitectos y artistas que trabajaron en Barcelona a desarrollar todo su potencial artístico a partir de unas bases ya establecidas.

### **1.1. ESTRUCTURA DEL TRABAJO**

En lo referido a la disposición interna del trabajo, como se ha podido comprobar, comienza con una breve introducción en la que se exponen los objetivos y las razones que han llevado a la delimitación geográfica en la ciudad de Barcelona en vez de realizar un análisis de todas aquellas edificaciones góticas en la Corona de Aragón. En el segundo apartado, *La Arquitectura Gótica*, se procederá a conocer, a grandes rasgos, la situación internacional de la arquitectura de este periodo, considerando las características propias del estilo y su desarrollo a lo largo del tiempo, para finalizar con el simbolismo de estas obras y las interpretaciones historiográficas que se han dado del mismo. Este último apartado nos servirá como punto de encuentro con el capítulo siguiente para situar en el contexto europeo y peninsular lo ocurrido en Barcelona.

El tercer capítulo debe ser considerado como la parte central del trabajo, donde se va a proceder, en primer lugar, a analizar la catedral de Barcelona más conocida como la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia, construida entre 1289 y 1420 aunque, como veremos más adelante, las obras en la Seu gótica no terminaran hasta mucho después; en este punto se intentará dar una visión de conjunto del centro de poder religioso de la ciudad, conociendo su historia y resaltando todas aquellas singularidades que la diferencian de otras obras del estilo. Por otro lado, la Basílica de Santa María del Mar en el barrio de Ribera fue erigida en menos de cincuenta y cinco años, entre el 1329 y 1383, siendo una iglesia de grandes dimensiones en la que contrasta su robusto exterior con las formas gráciles y enormes naves del interior; como en el caso anterior, el estudio estilístico-arquitectónico se completará con un breve comentario sobre las transformaciones posteriores al periodo gótico, ya que se ha considerado que estas

mismas son las que ayudan a dotar de mayor personalidad al edificio y comprender las razones por las que la llamada *Catedral del Mar* posee tanta relevancia en el estudio de la arquitectura gótica catalana.

Para finalizar, las conclusiones pretenden realizar una síntesis de los datos obtenidos a partir de los objetivos iniciales del trabajo. A su vez, un anexo de ilustraciones completa este estudio, donde se podrán ver algunos de los elementos artísticos y arquitectónicos más interesantes de las obras aquí mencionadas. El trabajo concluye con el listado de la bibliografía citada, no pretendiendo la exhaustividad en las referencias sobre la arquitectura gótica catalana, castellana y europea.

## **2. LA ARQUITECTURA GÓTICA**

“[...] No se puede entrar en una iglesia gótica sin experimentar una especie de estremecimiento y cierta percepción de lo divino [...]” François-René de Chateaubriand<sup>2</sup>

El origen del término *gótico* se localiza por primera vez en la obra de 1550, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, del italiano Giorgio Vasari (1511-1574), en la cual marcaba el contraste entre el arte de la Antigüedad, sinónimo de elegancia y conocimiento, con las manifestaciones artísticas realizadas durante la Edad Media que, a su parecer, eran ejemplo de la “oscuridad” de un arte producido por bárbaros, mostrando una clara connotación peyorativa para referirse a la decadencia en la que se había sumido la humanidad tras la época clásica<sup>3</sup>. Esta definición, se mantendrá hasta las reinterpretaciones de este arte llegado el siglo XIX mutando en las primeras décadas cuando, impulsado por las corrientes románticas que azotan Europa en el cambio de siglo, se comience a apreciar el arte gótico por su fuerza y originalidad.

A grandes rasgos, debemos entender la arquitectura gótica como un estilo europeo con un largo recorrido histórico que abarca desde el siglo XII, con las primeras obras en el norte de la actual Francia, hasta los inicios del siglo XVI con la implantación definitiva del Renacimiento en toda Europa, aunque en ciertas regiones su influencia se dejara notar hasta finales de siglo.

---

<sup>2</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. “Introducción al arte gótico”. ALEGRE CARVAJAL, E. et al.: *El Arte en la Baja Edad Media Occidental: arquitectura, pintura y escultura*. Madrid: Ed. Ramón Areces, 2014. pp. 53-95. p. 54.

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 53.

El primer gótico se desarrolló a partir de un territorio delimitado, la Isla de Francia, no siendo posible encontrar otro estilo tan vinculado y dependiente a una idea política y su desarrollo como este estilo. Será la monarquía de los Capetos bajo la cual dará sus primeros pasos, produciéndose su avance por los diferentes territorios de forma paralela a la consolidación de dicha monarquía en el territorio<sup>4</sup>. Esta idea es fácilmente extrapolable al resto de Europa ya que, en todos aquellos lugares bajo la órbita cultural francesa, el gótico se desarrolló como una “continuación” del románico<sup>5</sup>. El gótico, en conclusión, debe ser considerado como *expresión de las ideas a la que la corona deseaba adherirse*<sup>6</sup>.

El papel que desde este momento adquieren las ciudades es digno de mención, ubicándose la plaza en el centro neurálgico del desarrollo. A su alrededor, encontraremos situados los edificios representativos de la ciudad que encarnan el poder de esta<sup>7</sup>; asimismo, símbolos de la floreciente economía como los mercados y lonjas se localizarán en la plaza o sus inmediaciones. Las iglesias o catedrales suelen emplazarse en una posición destacada dentro del entramado urbano, como imagen del poder económico, de su riqueza y prestigio<sup>8</sup>. La vida religiosa y la vida económica cada vez están más entremezcladas, no pudiéndose entender la una sin la otra, de la misma forma que las grandes ferias se harán coincidir con las festividades religiosas, siendo el momento de las grandes iglesias de peregrinación<sup>9</sup>. Como es posible intuir, la vida en la ciudad se relacionó en gran medida con la iglesia y con su patrón, como intercesor y protector, ante cualquier posible suceso de la vida cotidiana<sup>10</sup>.

El renacimiento de las ciudades se nutre de la vitalidad de los campos circundantes al mundo urbano, asentando sus bases en el traslado de las residencias señoriales al interior de las ciudades, quienes encontrarán en las catedrales una forma de alardear de su poder<sup>11</sup>. En este contexto, debemos considerar el símbolo de esta arquitectura las catedrales, siendo el foco de los intereses políticos, sociales, intelectuales y espirituales de las

---

<sup>4</sup> SIMSON, O. Von: *La Catedral gótica*. Ed. Alianza editorial, Madrid, 1980. p. 82.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 83.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p. 84.

<sup>7</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. “Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 87.

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 62.

<sup>9</sup> SIMSON, O. Von: *La Catedral...* *Op. Cit.* p. 220.

<sup>10</sup> *Ibidem*. p. 219.

<sup>11</sup> DUBY, Georges. *Tiempo de Catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Argot, 1983. p. 123.

ciudades, donde los reyes, dignidades eclesiásticas y burgueses encontraran una forma de expresión<sup>12</sup>.

De forma paralela, la gran novedad del siglo XIII radica en la afirmación del poder real, el caso francés puede ser el más significativo ya que tras estos movimientos tendremos la designación de París como centro político y administrativo de la monarquía, lo que conducirá a un inevitable deseo de ornamentación que llevará a las nuevas formas en arquitectura<sup>13</sup>. El papel político de las ciudades tenía como contrapartida la necesidad de manifestación de la autoridad real por medio de su exhibición, como en el caso de la catedral de Notre Dame de Chartres, donde la liturgia de los ceremoniales investía al monarca con símbolos propios de su cargo, teniendo como objetivo último subrayar la relación entre el rey y la catedral<sup>14</sup>.

Por todo ello, debemos considerar el primer gótico como una vinculación al poder monárquico y al de los nuevos obispos en las ciudades<sup>15</sup>. Sin embargo, el cambio de siglo mantendrá una línea que conducirá hacia la decadencia, culminando con las sucesivas oleadas de Peste Negra del siglo XIV, destacando 1348 como un año de gran mortandad, quedando la población europea reducida a la mitad; además, diversas guerras y revueltas urbanas se convertirán en elementos comunes en el desarrollo histórico del siglo.

## **2.1.INNOVACIONES TÉCNICAS Y DESARROLLO CRONOLÓGICO.**

A grandes rasgos podemos decir que el estilo gótico se originó en el norte de Francia, en los albores del siglo XII como una evolución técnica a partir de las formas de las escuelas románicas regionales, manteniéndose en sus primeros días en el denominado estilo de transición, que se alargará hasta finales del siglo XII, con la pervivencia de la fisionomía románica. No obstante, vamos a ser testigos de un rápido progreso en las formas arquitectónicas, motivadas por su desarrollo regional y las tradiciones que pervivieron en ellas. En todo caso, es necesario entender una serie de cambios fisionómicos antes de proceder con el estudio de algunas de las obras de mayor relevancia a nivel europeo.

En primer lugar, hay que destacar que se trató de una nueva forma de entender el mundo y, por ende, de comprender el arte. Los tres grandes elementos sobre los cuales se va a sustentar todo el entramado gótico son los arcos apuntados u ojivales, los arbotantes y las

---

<sup>12</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. "Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 62.

<sup>13</sup> ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca. *El Arte gótico (I)*. Madrid: Historia Viva, 1999. p. 12.

<sup>14</sup> SIMSON, O. Von: *La Catedral...* *Op. Cit.* p. 228.

<sup>15</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. "Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 60.



bóvedas de crucería, que se vinculará con el empleo de la luz y la relación entre la estructura y la apariencia del edificio<sup>16</sup>. Su empleo permitió la creación de edificios de mayor verticalidad y altura, creando una estructura autoportante de mayor ligereza que da la posibilidad de abrir los muros, pues ya no son portantes, y crear en ellos vanos que serán cerrados por medio de grandes vidrieras de colores.

En las cubiertas se modificarán las fuerzas a las que estaban sometidos los cimientos, pasando de la concepción románica de estabilidad inerte al equilibrio de fuerzas entre el interior y exterior del edificio<sup>17</sup>. La composición de las nuevas bóvedas, las de crucería, se basa en dos arcos apuntados entrecruzados, los nervios estructurales han pasado a ser simples elementos de apoyo para los plementos; esto permite que los arcos fajones muten en arcos torales o formeros laterales. A su vez, una ventaja añadida es que las bóvedas de crucería permiten cubrir espacios de dimensiones y formas variables, como pueden ser espacios de planta trapezoidal o la propia girola, lugar en el que se documenta esta clase de cubrición desde 1144 en el deambulatorio de Sant Denis. A su vez, las mejoras técnicas facilitarían la proyección de bóvedas de mayor complejidad como las bóvedas de terceletes, bóvedas estrelladas o las bóvedas de abanico. El paso de arcos de medio punto a arcos apuntados es significativo: al ser más esbelto y ligero traslada los empujes con mayor delicadeza, lo que da la posibilidad de salvar mayores distancias y construir estructuras más complejas, pero igual de resistentes.

Un nuevo elemento que verá la luz a raíz de las novedades góticas son los arbotantes entendidos como arcos exteriores que transmiten las fuerzas lejos de las bóvedas, necesitando únicamente un apoyo inmóvil, los botareles, que actúan como contrafuerte aislado del muro y que descarga directamente sobre el suelo en el que está colocado; con el objetivo de dotarlo de mayor resistencia se decora con pináculos que hacen las veces de elementos constructivo y ornamental. Los soportes también evolucionan, transformándose en el pilar gótico que se caracteriza por conformarse a partir de un núcleo cilíndrico rodeado de columnillas, correspondiendo cada una de ellas con los arcos y nervios de la bóveda que tienen sobre ellas<sup>18</sup>. Los capiteles de estas columnas suelen ser decorados mediante ornamentos naturales como follaje.

---

<sup>16</sup> SIMSON, O. Von: *La Catedral...* Op. Cit. p. 25.

<sup>17</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. "Introducción al arte..." Op. Cit. p. 63.

<sup>18</sup> *Ibidem*. p. 67.

La distribución en altura se modifica, pasando del sistema cuatripartito típico del románico -conformado por medio de arcadas, tribuna, triforio y ventanales-, a un sistema tripartito, donde la tribuna ha desaparecido, lo que permite abrir vanos de mayores dimensiones en el espacio resultante que arrojan mayor luz al edificio.

La fachada occidental de la catedral gótica supone uno de los mayores cambios respecto al arte anterior; asumiendo el objetivo de armonizar el paso del interior al exterior de la catedral, conformándose a partir de un esquema tripartito como podemos observar en el caso de Reims con tres cuerpos horizontales que corresponde a la altura y tres calles que delimitan la nave central y las laterales<sup>19</sup>. Así podemos ver las tres portadas que se corresponden con las naves, el gran rosetón en la parte superior que se ajusta con el claristorio, la franja horizontal que delimita los pisos con una extensa decoración escultórica -en el caso de París la Galería de los Reyes-, y las dos torres en los extremos, que pueden rematarse con pináculos o con chapiteles.

#### **2.1.1. El Gótico francés: etapas y obras más representativas.**

El primer tiempo de la arquitectura gótica ha sido denominado de muy diferentes maneras, entre las que podemos mencionar gótico primitivo o gótico preclásico, haciendo referencia a todas aquellas obras donde la influencia románica todavía es palpable, desarrollándose en la segunda mitad del siglo XII. Por ello, es necesario hablar de Sant Denis (1140) por su significado simbólico como mausoleo de la realeza francesa y merovingia, además de poseer las reliquias del patrón de la monarquía francesa que pretendían ser trasladadas al coro por lo que requerían de una mayor apertura de los vanos para el paso de la luz, siendo el promotor de las obras el Abad Suger<sup>20</sup>. En esta propuesta encontramos la combinación de bóvedas de ojivas, arcos apuntados, presbiterio con deambulatorio y capillas radiales; siendo concebida como el antecedente directo de la arquitectura gótica.

Otro ejemplo representativo de este primer momento es la catedral de Laón (1155-1235), donde se ha conseguido un edificio con nave central elevada a cuatro pisos, cubierta con bóveda sexpartita y la vinculación entre los espacios interno y externo por medio de la fachada, coincidiendo las torres laterales con las naves<sup>21</sup>, carece de girola y sobre la

---

<sup>19</sup> BORRÁS GUALÍS, G. M. *El arte gótico*. Madrid: Ed. Anaya, 1990. p. 26.

<sup>20</sup> KLEIN, Bruno. "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos" en TOMAN, Rolf (Dir.). *El gótico: arquitectura, escultura y pintura*. Köln: Könemann, 1999. pp. 28-115. p. 31.

<sup>21</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. "Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 60.

arquería se sitúa la tribuna, el triforio y las ventanas; el deambulatorio carece de capillas adosadas y las naves se delimitan por columnas cilíndricas.

Por su parte, Notre Dame de París (1163-1345) se trata de una catedral de iniciativa episcopal, se divide en cinco naves delimitadas por columnas cilíndricas con capiteles decorados con motivos vegetales, las naves laterales son de menor altura con bóvedas de ojivas, doble girola dividida en tramos triangulares y una cabecera semicircular. Esta iglesia es la primera en la que los arbotantes aparecen en los diseños originales, por lo que podemos suponer que fueron una creación exclusiva para este proyecto, convirtiéndose a partir de entonces en un elemento definitorio del estilo.

A este gótico inicial le sucede el gótico clásico que se desarrolla entre los años 1190 y 1240, coincidiendo con la desaparición de todos aquellos elementos románicos que aún se podían identificar en el preclásico, y caracterizándose por la concepción tripartita del espacio. Uno de los templos más significativos es la catedral de Chartres (1194-1220): compuesta por planta de cruz latina de tres naves con girola y capillas radiales, condicionada su orientación por la cripta del anterior edificio románico que no fue eliminada, doble deambulatorio con capillas radiales, en el transepto se han dispuesto una serie de naves laterales y las portadas de estos cuentan con un desarrollo monumental. El muro de la nave central se articula en tres niveles gracias a la mayor ligereza del muro que cuenta con arbotantes exteriores. La bóveda de crucería que recorre todo el edificio permite la visión de un espacio homogéneo en su interior<sup>22</sup>.

Por otro lado, la catedral de Bourges (1195-1230) sigue el modelo iniciado por la catedral de París, pudiendo observar en planta la división interna en cinco naves, siendo la central el doble que las laterales, con una girola doble y semicircular, cubierto en su totalidad por bóvedas ojivales.

La arquitectura gótica francesa de la tercera década del siglo XIII recibirá el nombre de estilo “radiante” en referencia a los finos radios empleados en las vidrieras y rosetones que se pudieron crear desde este momento, dibujándose previamente y luego trasladados al vidrio por medio de plantillas, tomando un papel protagonista las vidrieras con unas dimensiones considerablemente mayores<sup>23</sup>. La obra más representativa de este estilo es la Saint-Chapelle de París iniciada en el 1241 y consagrada siete años después, teniendo

---

<sup>22</sup> *Ibidem*. pp. 103-104.

<sup>23</sup> KLEIN, Bruno. “Comienzo y formación... *Op. Cit*, p. 80.

el objetivo de hacer la función de relicario para la corona de espinas de Cristo. Se crea a partir de una “doble iglesia”: una inferior de menores dimensiones y poco iluminada, con una bóveda de crucería y pedestal para destacar sobre el resto de la sala, mientras que la iglesia mayor es una “caja de vidrio” gracias a su composición a través de grandes paredes recubiertas con grandes vidrios<sup>24</sup>.

### **2.1.2. El gótico europeo**

Brevemente, cabe subrayar algunas de las obras más influyentes en el resto del continente europeo, siendo las del Sacro Imperio Romano Germánico aquellas en las que incidiremos al tener mayor vinculación con la arquitectura gótica catalana, ya que, debido a la extensión final del trabajo, es imposible tratar detalladamente las edificaciones inglesas e italianas, pero que también merecen ser mencionadas.

En el Sacro Imperio Romano Germánico hubo ciertas reticencias a cualquier clase de innovación arquitectónica con anterioridad al siglo XIII, a pesar de ello, a partir de la creación de las primeras obras se dio un profundo arraigo del estilo gótico. En sus comienzos, son copias idénticas de las catedrales francesas, sin embargo, es posible detectar tempranamente adaptaciones regionales como las conocidas como iglesias con naves de salón o *Hallenkirchen* -sistema constructivo en el que se ha transformado el interior en una estructura unitaria conformada por medio de la equiparación en altura de todas las naves llegando a tener las mismas dimensiones<sup>25</sup>-, empleado por primera vez en la catedral de Marburgo (1235-1283), llegando esta corriente hasta la península ibérica, existiendo una intensa discusión sobre la continuidad o no del movimiento<sup>26</sup>.

La catedral de Colonia (1239-1880) sigue el modelo de cruz latina, con un transepto poco resaltado y con deambulatorio, predominando el vano sobre el muro con el esquema tripartito de alturas; las bóvedas de crucería son las empleadas para el cierre. En la catedral de Estrasburgo (1176-1439) se puede apreciar el mantenimiento de la cabecera románica, mientras que el resto de los elementos -naves y crucero- vienen a ser una réplica de Chartres y de la abadía de Saint Denis, mientras que su fachada principal es modelada en sintonía con las fachadas de los cruceros de Notre Dame de París.

---

<sup>24</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. “Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 109.

<sup>25</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Hallenkirchen an spanish gothic architecture: historiographic invention and architectural imitation”, en JENNINGS, Nicola; NICKSON, Tom (eds.). *Gothic Architecture in Spain symposium: Invention and Imitation*. Courtauld Institute, Londres, en prensa, 2017.

<sup>26</sup> El trabajo monográfico de Norbert Nussbaum (NUSSBAUM, Norbert. *German gothic church architecture*. New Haven: Yale University Press, cop. 2000.) puede ayudar a completar la visión que, brevemente, se ha pretendido plasmar en estas páginas.

En la península itálica, la influencia del Gótico no tendrá la misma fuerza de arraigo al encontrarse muy vinculado a las formas románicas en sus inicios y, con posterioridad, al desarrollo de un incipiente Renacimiento. La catedral de Milán (1386) es uno de los ejemplos más paradigmáticos, vinculada al poder ducal y eclesiástico; se compone de cinco naves, con transepto marcado en planta y cabecera con girola, capillas radiales, con tendencia a la unidad espacial interior<sup>27</sup>.

En el mundo inglés, hay que destacar la desaparición de un número significativo de conventos y abadías, además del surgimiento de la arquitectura de las grandes catedrales<sup>28</sup>. En la mayoría de ellas se va a mantener parte de su antigua estructura, como en Canterbury, donde la cabecera y la girola son románicas. A grandes rasgos, en el *Early English* aparece un predominio de las líneas horizontales sobre las verticales, debido a su edificación en grandes espacios abiertos alejados del tumulto de las ciudades<sup>29</sup>; a su vez, tienen la posibilidad de desarrollar grandes dependencias como los claustros y las salas capitulares, con un empleo teatral de las fachadas a modo de telón, ocultando el interior del edificio. El *Decorated Style* se inicia en la segunda mitad del XIII, con mayor ornamentación y con tendencia a la verticalidad, como puede apreciarse en la bóveda de la catedral de York (1230-1472) donde los terceletes y nervaduras han dado lugar a una compleja bóveda. Finalmente, el *Perpendicular Style* se desarrolla comenzando en la catedral de Gloucester (1089-1499), mostrando un predominio en las líneas rectas, apareciendo las bóvedas de abanico conocidas por sus complejos patrones<sup>30</sup>.

### **2.1.3. El gótico peninsular: Castilla y Aragón.**

Es necesario retrotraerse a la época románica para localizar el origen de las formas góticas en la península, pudiéndose distinguir las primeras influencias del arte francés en la arquitectura, manteniendo cierta continuidad desde el siglo XII con la presencia de la orden del Cister en el territorio. A groso modo, se pueden diferenciar tres grandes momentos de expansión de las formas estilísticas góticas, siendo el primero de ellos en el siglo XIII cuando la relación entre Castilla y Francia lleva a la importación del modelo y la llegada de numerosos maestros transpirenáicos; el siglo XIV será el momento en el que

---

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 133.

<sup>28</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. "Las Catedrales inglesas y algunas consideraciones sobre la arquitectura gótica". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 3 (1989) pp. 45-51. p. 45.

<sup>29</sup> La obra de Paul Frankl (FRANKL, Paul. *Arquitectura gótica*. Madrid: Catedral, 2002.) es interesante para conocer una visión de conjunto de las condiciones que dieron lugar a la preminencia de las líneas horizontales sobre las verticales en la arquitectura gótica inglesa.

<sup>30</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. "Las Catedrales inglesas... *Op. Cit.* pp. 46-47.

las influencias italianas lleguen con mayor fuerza a través del reino de Aragón, a la par que las convenciones de inspiración germánica convergen en el territorio aragonés, por lo que todas las obras de este siglo tendrán ambas corrientes como referentes. Y, por último, en el siglo XV las formas borgoñonas serán sustituidas por las flamencas, dando lugar al gótico llamado “hispano-flamenco”<sup>31</sup>.

Deben destacarse las tres grandes obras del siglo XIII, las cuales servirán como base para futuras construcción y ayudaran al definitivo asentamiento del gótico en la corona de Castilla, impulsadas desde el poder real y eclesiástico como símbolos de poder, estas son la catedral de Burgos, la catedral de Toledo y la catedral de León.

La catedral de Burgos (1221-1260) fue impulsada por el obispo Mauricio, el cual conocía las formas góticas gracias a una estancia de estudios en la capital francesa, debiendo ser considerada como la primera gran catedral del gótico castellano y, por lo tanto, modelo a imitar en posteriores construcciones. La primera etapa centra sus esfuerzos en la creación de la planta de tres naves que, desde los pies hacia la cabecera, cuenta con seis tramos, el transepto de seis tramos, una girola con cinco espacios trapezoidales con sus capillas pentagonales<sup>32</sup>. El interior se articula en tres niveles: el inferior conformado por arcos apuntados que comunican las naves, un estrecho triforio con arcos de medio punto y el muro superior con grandes de vidrieras. En el estudio del exterior, hay que destacar su vinculación al mundo francés por medio de su fachada occidental donde se ha dispuesto una galería con representaciones de reyes sobre el rosetón. Además, las dos torres de los pies fueron modificados en el siglo XV para rematarlas con agujas.

La catedral de Toledo se inició cinco años después que la catedral de Burgos, siendo el rey Fernando y el obispo Rodrigo Ximénez de Rada quienes dispondrán la primera piedra. Las trazas de la catedral se suponen obra de maestro Martín, pero lo fundamental de la construcción fue llevado a cabo por el Maestro Petrus Petri<sup>33</sup>. Está compuesta por una planta cuadrangular de cinco naves con un crucero que no destaca en planta y deambulatorio doble con capillas radiales; el espacio se concibió en origen muy semejante a la catedral de Bourges, con cinco naves decrecientes progresivamente en altura<sup>34</sup>. La

---

<sup>31</sup> ALEGRE CARVAJAL, E. “Introducción al arte... *Op. Cit.* p. 119.

<sup>32</sup> SUREDA PONS, Joan. *La época de las Catedrales: el esplendor del gótico*. Barcelona: Planeta D.L., 1995. p. 23.

<sup>33</sup> Sobre Burgos el libro de KARGE, Henrik. *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y en España*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.

<sup>34</sup> SUREDA PONS, Joan. *La época de... Op. Cit.* p. 28.

cubierta es muy sencilla, con bóveda cuatrimpartita, diferenciándose de esta manera del modelo burgalés, salvo en los tramos triangulares de la doble girola que se componen por tres nervios y tres plementos<sup>35</sup>.

Fue el obispo Martínez Fernández quien hacia 1255 mando la creación de una catedral que, posiblemente, sea la que más bebe del gótico francés, siendo la catedral de León el resultado de este encargo. En planta, la influencia de Reims es notable, con la novedad del movimiento de las torres, ya no coincidiendo con las naves laterales, sino que están dispuestas a sus flancos<sup>36</sup>. La visión interior, se debe a la ligereza lograda en los apoyos de modo que la luz entra por los tres niveles de arcadas, reducidos los muros a la mínima expresión<sup>37</sup>. A finales del siglo XIX se realizará una profunda tarea de restauración, afectando a gran parte de las vidrieras y eliminando todos aquellos añadidos posteriores a la obra gótica original.

En el mundo mediterráneo nos vamos a encontrar con una visión enfrentada a la castellana en materia arquitectónica. Así, el trabajo de la estereotomía -el cortado de la piedra-, se realizó de forma diferente a la corona vecina, con una mayor influencia de las formas provenientes de Italia. Asimismo, las naves escalonadas que hemos visto en el gótico castellano tienden en el gótico mediterráneo progresivamente a reducir la diferencia de alturas hasta conformar edificios de nave única. Esta unificación de alturas y espacios se puede apreciar en la catedral de Gerona o en la propia Santa María del Mar, por lo que el empleo de arbotantes exteriores para contrarrestar las fuerzas carece de funcionalidad y dejan de emplearse. Otras van a preferir soluciones más acordes con las formas francesas, tales como el empleo de esbeltos pilares como en la catedral de Barcelona. A grandes rasgos, los espacios interiores tienden a la robustez y la verticalidad, muchas veces sin los elaborados programas decorativos de otras construcciones peninsulares; en este sentido podríamos decir que la arquitectura gótica religiosa mediterránea toma fuentes francesas, italianas y alemanas.

Para hacer frente a la fuerte demanda de una sociedad en la que la burguesía iba adquiriendo cada vez más poder, siendo el comercio una de sus principales fuentes de ingresos, se llevarán a cabo una serie de obras de carácter civil inspirados en la

---

<sup>35</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "El "modo español": Toledo y Barcelona". NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España*. Barcelona: Lunverg, 2004. pp. 125-164. p.131.

<sup>36</sup> SUREDA PONS, Joan. *La época de...* Op. Cit. p. 25.

<sup>37</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "El modelo francés en la Catedral gótica: Burgos y León". NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España* Barcelona: Lunverg, 2004. pp. 89-124. p. 108.

arquitectura gótica como puede ser las lonjas de ciudades como Mallorca y Valencia, caracterizados por ser espacios de grandes dimensiones diáfanos, muy similares de las iglesias de planta de salón.

En sus últimos momentos, el arte gótico vivirá un breve pero intenso periodo de esplendor, teniendo lugar en el siglo XV y extendiendo sus raíces en los inicios del siglo XVI. Las obras que caen bajo el amplio paraguas del gótico final han recibido una gran variedad de nombres, pero es el término “Tardogótico” el nombre empleado en la actualidad para bautizar los conjuntos llevados a término en los reinos peninsulares. El Tardogótico introdujo una serie de modificaciones en la estructura de los edificios, como puede apreciarse en sus plantas que tienden a espacios unificados como el *Hallenkirche*; por su lado, las bóvedas serán el punto focal de las iglesias, concentrando espectaculares programas decorativos primando esto sobre los elementos estructurales, como las bóvedas de abanico<sup>38</sup>. Las agujas y torres son muy populares, añadiendo estos elementos a las construcciones anteriores por el gusto de lo decorativo.

## **2.2.SIMBOLISMO E HISTORIOGRAFÍA**

Como ya se ha ido adelantando, la luz se convertirá en uno de los elementos de mayor relevancia en la nueva arquitectura, pasando de unos interiores sombríos y oscuros propios de la arquitectura románica, a ser iluminados por medio de las esplendorosas vidrieras de colores que, desde época medieval, pasan a sustituir los robustos muros de los edificios. Más allá de la concepción artística de las planchas y ser las sustentantes de una iconografía religiosa, la luz y el color constituirán un reflejo de la luz divina, intentando realizar la vinculación con Dios a través de la belleza de la luz que se cuela en la catedral<sup>39</sup>. Las nuevas formas estructurales sufren una remodelación a partir de la incidencia de la luz, pudiendo así hablar de su triple concepción: en lo referido a la función, impide el paso de los elementos como la lluvia o el viento mientras permite el paso de la luz; estéticamente crea un espacio articulado a partir del color; y simbólicamente permite la asimilación de la luz divina procedente de las Escrituras<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> ALONSO RUIZ, Begoña (Dir.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2010.

<sup>39</sup> BORRÁS GUALÍS, G. M. *El arte... Op. Cit.* p. 23. Sobre ese tema la obra de NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz: símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1978. Debe ser considerado como un referente a la hora de realizar cualquier aproximación e interpretación.

<sup>40</sup> *Ibidem.* p. 76.



El filtrado de la luz por parte de las vidrieras permite el control y la manipulación del espacio interior, creando un mundo de simbología transfigurada y coloreada, que se ha asimilado mediante la desmaterialización de los elementos constructivos, creando una escena “difusa” de recogimiento de los fieles, mostrando su máxima expresividad y teatralidad por medio del color<sup>41</sup>.

### **2.2.1. Interpretaciones del siglo XIX**

“[...] El arte es, pues, la forma dada a un pensamiento, y el artista, aquel que, creando esta forma, consigue hacer penetrar a través de ella este mismo pensamiento en sus semejantes [...]”. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc<sup>42</sup>

La variedad de interpretaciones asociadas a la arquitectura gótica a lo largo del siglo XIX hizo correr ríos de tinta por parte de las diferentes escuelas, concretamente la alemana y la francesa, que asumieron como propio el deber conformar de un cuerpo doctrinal en relación con los orígenes y la propia esencia del gótico.

En este contexto, debemos situar la figura del francés Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) a partir de cuyos escritos la Escuela Francesa pone el foco de sus estudios en los aspectos constructivos y técnicos, dotando de mayor peso a los condicionamientos formales en la interpretación de la arquitectura gótica. Para Viollet-le-Duc y sus seguidores, el gótico se desarrolló con arreglo a las leyes de la estructura y la estética de sus partes estructurales<sup>43</sup>. Las condiciones socioeconómicas del siglo XIX le impulsaron a interpretar el pasado a partir de las exigencias de la arquitectura contemporánea, realizando sus primeros proyectos en nombre del gusto y del sentimiento nacional<sup>44</sup>. El conocimiento directo de las obras se plasmó en *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-68) y *Entretiens sur l'architecture* (1863-72) que ayudaron a consolidar su visión personal de la arquitectura gótica, caracterizadas por la existencia de elementos con una función predeterminada y lejos de la concepción decorativa<sup>45</sup>. La estructura de su pensamiento y su apasionado romanticismo han dotado de gran popularidad sus planteamientos, muchos de ellos carentes de crítica posterior para su depuración;

---

<sup>41</sup> MEDINA DEL RÍO, Juan Manuel, CASSINELLO PLAZA, María Josefa. “La luz gótica paisaje religioso y arquitectónico de la época de las Catedrales”. *Hispania Sacra*, 65 extra 1 (2013) pp. 95-126.

<sup>42</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française: du XIe au XVIe siècle*. París: F. de Nobele, 1967.

<sup>43</sup> FRANKL, Paul. *Arquitectura gótica*. Madrid: Catedral, 2002. p. 20.

<sup>44</sup> DE FUSCO, Renato. *La idea de Arquitectura: historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Editorial Barcelona: Gustavo Gili, 1976. p. 14.

<sup>45</sup> ESCRIG, Félix. *La modernidad del gótico: seis puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2004. p.77.

asimismo, cabe destacar que las imágenes representadas por Viollet-le-Duc son las que han calado en la mentalidad popular<sup>46</sup>.

El fin último de la restauración de la arquitectura francesa era la creación de unas formas ideales, que debería haber formado parte del edificio desde su planteamiento, independientemente del uso que este tenga o la carencia de ciertos elementos en los planos originales; estos cambios eran requisito indispensable para su metamorfosis en objetos arqueológicos, defendiendo por encima de todo la plástica correspondiente del periodo en el que fueron creados.

Estas teorías de corte racionalista encontraron como principal “enemigo” las hipótesis interpretativas, entre otras de origen germánico, que hablaron del gótico desde una idea espiritualista y/o estética encarnadas en la figura romántica de Wilhelm Worringer (1881-1965). Como podemos apreciar a través de su diversa bibliografía, el empleo de una contraposición entre el arte mediterráneo -arte de la antigüedad o clásico-, con los estilos nórdicos -arte gótico-, va a ser la base sobre la cual va a articular un discurso que dará como hipótesis el origen del gótico como una manifestación artística nacional<sup>47</sup>. La teoría de Worringer ha sido duramente revisada, concluyendo con su inevitable superación, aunque es digno de mención que se trató de una hipótesis valorada muy favorablemente con una repercusión considerable en su tiempo y en el siglo XX por la historiografía alemana.

Esta visión sentimentalista es posible vincularla con la idea de *Volksgeist* o *Espíritu Nacional* basada en la existencia de unos rasgos inamovibles propios de cada uno de los pueblos y que se han mantenido a lo largo de la Historia, lo que nos permite intuir la base nacionalista sobre la cual se van a asentar los defensores del origen gótico en el norte. En este sentido, se vincularía con el ya mencionado *Hallenkirchen* o planta de salón, que se ha tratado por diferentes autores entre los que podemos destacar al alemán Georg Weise (1888-1978), defensor de este sistema como “símbolo de identidad alemana” pudiendo localizar sus primeras manifestaciones en la arquitectura románica alemana<sup>48</sup>. La presencia de este tipo de estructuras en obras españolas del tardogótico reafirma la vinculación de la península con el Sacro Imperio por medio de la llegada de artistas

---

<sup>46</sup> *Ibidem*. p. 91.

<sup>47</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de cultura económica, 1975. pp. 114-116.

<sup>48</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Hallenkirchen ... *Op. Cit.*

alemanes y sus aportaciones estructurales, existiendo desde el siglo XIV, una tendencia en los reinos peninsulares de equilibrio en la altura de las naves, como podemos observar en las formas de Santa María del Mar.

### **2.2.2. Interpretaciones posteriores al siglo XIX**

A lo largo del siglo XX se ha producido la reformulación de la interpretación “clásica” de la arquitectura gótica y de todas las variantes de esta, con la aparición de una serie de autores pertenecientes a nuevas corrientes que, gracias a los avances en el campo de la Historia del Arte, han posibilitado la superación de teorías anteriormente irrefutables y la creación de una serie de lecturas nuevas.

Por ello, hay que destacar la hipótesis elaborada por Erwin Panofsky (1892-1968) pudiendo apreciar el sentido de su pensamiento a través de su monográfico *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951) donde relaciona ambos términos por medio del principio de *manifestatio* que se puede apreciar en la arquitectura gótica con la diferenciación del espacio interior-exterior, pero esta división del exige “que se proyecte en cierto modo a través de la estructura que lo envuelve”<sup>49</sup>; por otro lado, destaca también la *conciliación de contrarios* que implica la aceptación de realidades encontradas.

Otto von Simson (1912-1993) defiende el valor estético que adquieren los edificios, siendo una dignidad no conocida hasta el momento. La ruptura no es solo estética, sino que en el mundo del pensamiento se están produciendo una serie de cambios que alteraran la concepción de las nuevas catedrales. Los nuevos valores tomaran como referente la luz y la relación entre la estructura y la apariencia, pasando a ser la decoración un elemento secundario subordinado a los elementos estructurales.

Siguiendo con Simson, la superación de ciertos principios ideológicos que marcaron la Alta Edad Media, entre los que podemos subrayar el idealismo de Platón, conducirá a la recuperación de la obra de Aristóteles y la aplicación de sus principios basados en la mayor relevancia de los sentidos. Los maestros se encuentran en disposición de romper la rígida norma de equilibrio geométrico y regularidad, enriqueciéndose por los saberes empíricos de sus constructores<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986. p. 50.

<sup>50</sup> Arquitectura gótica. “Arte y Arquitectura gótica”. [en línea] [consulta el 2 junio de 2019] Disponible en: <https://www.arteguias.com/gotica.htm>

La obra de Georges Duby (1919-1996) nos muestra el estudio exhaustivo de una amplia temática orientada hacia el estudio de la Edad Media y todo aquello que influyó en el desarrollo de una incipiente sociedad, siendo digno de mención *La época de las Catedrales: el arte y la sociedad 980-1420* (1976), monográfico en el que pretende dar una visión global de los acontecimientos que llevaron a la creación de las primeras catedrales otorgando el papel protagonista a las ciudades y sus gentes, siendo el hilo conductor el papel jugado por la simbología de la luz como fuente organizadora, estableciendo la relación entre espiritualidad y estructura.

Por último, Dieter Kimpel y Robert Suckale escribieron una obra de gran trascendencia, de nombre *Die gotische Architektur in Frankreich* (1985) en donde se pretenden realizar una simbiosis entre los diferentes planteamientos desarrollados hasta entonces: el racionalismo de lógica constructiva con interpretaciones de corte histórica y simbólica, junto con estudios en torno a la influencia política en el gótico y la creación de una nueva imagen para el poder en las ciudades.

### **3. LA ARQUITECTURA GÓTICA CATALANA: EL CASO DE BARCELONA**

#### **3.1.LA CATEDRAL DE LA SANTA CRUZ Y SANTA EULALIA**

La catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia que podemos contemplar en la actualidad es fruto de un largo proceso constructivo, situados sus orígenes con los primeros grupos cristianos en la ciudad en el siglo IV, no dándose por concluido dicho proceso de reforma hasta la actualidad -aunque el conjunto gótico que nos proponemos analizar se realizase entre los siglos XIII y XV-, con los cambios y mejoras que se han considerado pertinentes, tanto en su interior como en el exterior, siempre con el objetivo último de adaptar las condiciones de la Seu a las necesidades de sus parroquianos.

Hemos de considerar que la organización eclesiástica romana se mantuvo en la península a pesar de las invasiones germánicas y la etapa de control visigoda, aunque esto conlleve al cambio de dependencia de la diócesis tras el periodo de dominación musulmana, llegando al año 801 con Barcelona supeditada a los intereses de Narbona<sup>51</sup>. Por esto mismo debemos remontarnos, antes de dar paso al tema en cuestión, a la creación del primer recinto paleocristiano entre los siglos IV y V.

---

<sup>51</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El “modo español... *Op. Cit.* p. 147.

La existencia de este lugar se vincula con la existencia de una fuerte elite local, siendo posible la edificación de dicho edificio gracias a la donación de uno de los notables de la ciudad<sup>52</sup>. Con motivo de la capitalidad de Barcelona y la celebración de concilios en los años 540 y 599, los obispos barceloneses se encontrarán ante la imperiosa necesidad de ampliar y monumentalizar la primitiva iglesia.

Entre tanto, la ciudad de Barcelona se constituía como centro neurálgico de la Marca Hispánica que, como capital del condado, es de suponer que contará con un edificio religioso acorde al papel político y como cabeza de la diócesis. Avanzando en el tiempo hasta el siglo XI, la construcción de la Seu románica y la necesidad de erigir una serie de dependencias vinculadas a la catedral, como son la escuela episcopal, la residencia canónica o el claustro de los canónigos, van a obligar a la reordenación del espacio episcopal<sup>53</sup>. Esta obra románica será consagrada el 18 de noviembre de 1058 por el obispo Guifred de Narbona, en presencia del obispo de Barcelona Guislabert, estando protegida por el conde de Barcelona Ramón Berenguer I y su mujer Almodis<sup>54</sup>.

La catedral románica siempre estuvo bajo la advocación de la Santa Cruz<sup>55</sup>, manteniendo este título en la catedral gótica. Los primeros vestigios materiales de la existencia de la catedral románica fueron documentados en 1887 por las obras realizadas durante la configuración de la actual fachada neogótica, suponiendo, en un primer momento, que se trataba de parte del antiguo nártex, hipótesis que con las investigaciones realizadas a lo largo del siglo XX será abandonada<sup>56</sup>.

Los trabajos de la nueva catedral gótica comenzaron por la cabecera y se irán desplazando hacia los pies a medida que avanzaba la obra, derruyendo los elementos románicos a medida que se alzaban las formas góticas, motivado este lento proceso por la imposibilidad de detener el culto que se estaba realizando en su interior.

### **3.1.1. El proyecto de una catedral en clave gótica**

Desde el inicio de las obras, la catedral de Barcelona se convirtió en un importante referente de producción artística que contó con la participación de reconocidos maestros

---

<sup>52</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia; LORÉS OTZET, Inmaculada. “La Catedral romànica... *Op. Cit.* p. 101.

<sup>53</sup> *Ibidem.* p. 101.

<sup>54</sup> FABREGA I GRAU, Àngel. “L’altar major de la catedral de Barcelona i les seves lipsanoteques”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 12 (1998) pp. 199-262. p. 199.

<sup>55</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El “modo español... *Op. Cit.* p. 147.

<sup>56</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia; LORÉS OTZET, Inmaculada. “La Catedral romànica... *Op. Cit.* p. 103.

de obras, pintores y escultores, originarios de Cataluña y de otras muchas regiones europeas, que fueron los encargados de dotar de vida la nueva Seu barcelonesa, convergiendo en su interior muy diversas corrientes artísticas<sup>57</sup>. La primera piedra fue colocada el 1 de mayo de 1298, dedicándola a la Santa Cruz y Santa Eulalia. El traslado de los restos de la Santa desde la iglesia de Santa María de las Arenas por el obispo Frodoino a la sede catedralicia será lo que origine su consagración a Santa Eulalia.

Sería incorrecto suponer que desde 1298 los trabajos en la catedral se realizaron de forma continuada sin ningún tipo de impedimento: las circunstancias de la época como la Guerra con Nápoles o la vacante en la Seu, propiciaron que hasta el año 1317 estuviese prácticamente detenida<sup>58</sup>. La relevancia de esta fecha reside en la incorporación de Jaume Fabré como maestro de obras, habiendo trabajado hasta el momento en el convento dominico de Palma de Mallorca, acordando por con los canónigos barceloneses poder trasladarse a las islas siempre que fuese necesario<sup>59</sup>.

Jaume Fabré fue el encargado de diseñar la cabecera con su girola, las capillas pentagonales radiales sobre las que descargarán sus fuerzas los contrafuertes que rodean el espacio y la creación de una nueva cripta en honor a Santa Eulalia<sup>60</sup>. Hay que reconocer a Fabré que, incorporándose a un proyecto ya iniciado de autor desconocido, tuvo la posibilidad de introducir pequeñas aportaciones decisivas en una catedral que tuvo bajo su mando hasta su fallecimiento en 1339. Las líneas marcadas durante su dirección marcarán decisivamente el devenir posterior, siendo una de las problemáticas a las que tendrán que enfrentarse sus sucesores la falta de luz por la construcción de sólidos muros que no permiten la apertura de grandes vanos<sup>61</sup>. A su vez, la amplia tribuna aleja aún más los focos de luz de la nave mayor que queda en penumbra.

El maestro que continuó las obras de Fabré recibe el nombre de Bernat Roca y permanecerá hasta 1388 al mando de la catedral. El largo periodo en el que trabajó le permitió centrarse en multitud de tareas imprescindibles para el avance de la iglesia, como pueden ser el cerrar los primeros tramos desde la cabecera, la modificación del plan original de las tribunas, la construcción del crucero y las nuevas torres que harían las

---

<sup>57</sup> MANOTE I CLIVILLES, María Rosa. "Pere Joan i la catedral de Barcelona". *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 19 (1993) pp. 96-106. p. 97.

<sup>58</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico catalán*. Caixa Manresa: Manresa, 2002. p. 34.

<sup>59</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico... Op. Cit.* p. 34.

<sup>60</sup> PÉREZ MONZON, Olga. *Catedrales góticas*. Madrid: Ediciones Jaguar S. A., 2003. p. 345.

<sup>61</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico... Op. Cit.* p. 35.

veces de campanarios en la zona del altar mayor<sup>62</sup>. La documentación de la época recoge diversos testimonios que hablan de la creación de los andamiajes necesarios para la colocación de las campanas en 1390, por lo que es de suponer que el sucesor de Roca, Pedro de Viader, continuara la estela de su antecesor<sup>63</sup>.

Arnau Bargués ocupó el puesto de maestro de obras desde 1394, aunque la documentación recoge por primera vez su nombre en los primeros años del siglo XV. Su labor más importante en el conjunto catedralicio fue el trazado de la sala capitular y el establecimiento de unos principios básicos para la fachada principal que, en 1397, todavía estaba inacabada<sup>64</sup>.

Avanzando en el tiempo, las labores inacabadas del asiento del cimborrio se atribuyen a Bartolomé Gual (1413-1442), con un cerramiento temporal hasta finales del siglo XIX, teniendo, sin embargo, la posibilidad de finalizar la última bóveda de la catedral y dando el impulso definitivo que permitirá terminar el claustro a Andreu Escuder (1442-1451)<sup>65</sup>.

En los primeros años del siglo XV, Charles Gauter de Ruán, conocido como *Mestre Carlí* o Maestre Carlín, fue contratado para realizar el diseño de la portada principal de la catedral de Barcelona. Comenzó sus trabajos en abril de 1408 tardando cuarenta y dos días en llevarlo a fin, no representando la portada completa, sino que solo el lado derecho y parte del izquierdo se encuentra finalizado<sup>66</sup>. El objetivo de este documento era constituirse como una muestra destinada a seducir a los canónigos del templo, no siendo realizado este proyecto en la Seu hasta finales del siglo XIX<sup>67</sup>.

En el siglo XV la catedral aún no había terminado su construcción, quedando inacaba la ornamentación de la fachada principal y el cimborrio, no siendo hasta siglos después que se retomará tan ardua tarea.

### **3.1.2. Características formales**

Nos encontramos ante una iglesia formada a partir de una planta con unos esquemas arquitectónicos aparentemente sencillos, con tres naves de dimensiones diferenciadas entre la central y las laterales con seis tramos de desarrollo, siendo el primero de ellos

---

<sup>62</sup> TERÉS I TOMÀS, M. Rosa. “Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor gòtic internacional”. *Barcelona quaderns d’història*, 8 (2003) pp. 201-231. p. 203.

<sup>63</sup> *Ibidem*. p. 206.

<sup>64</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El “modo español... *Op. Cit.* p. 148.

<sup>65</sup> *Ibidem*. p. 148.

<sup>66</sup> ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *Trança de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Taller Dereçeo S.L., 2009. p. 130-131.

<sup>67</sup> *Ibidem*. p. 108.

más ancho para poder amoldarse el cimborrio<sup>68</sup>. Posee un transepto no marcado en planta, ubicándose en cada uno de sus extremos las puertas de acceso al templo comunicando una de ellas con el Carrer dels Comtes y la otra delimitando con el claustro, estando erigidas sobre las puertas las torres de los dos campanarios, a los pies se sitúa la puerta principal<sup>69</sup>. Tiene deambulatorio o girola con nueve capillas radiales poligonales. El presbiterio se encuentra delimitado de la girola por medio de ocho pilares, el entramado de la nave central y las laterales también se marca por doce pilares de mayores dimensiones, seis a cada lado de la nave mayor. Todo el edificio está cubierto por bóvedas de crucerías cuatrimpartita.

A lo largo de las naves laterales, se han abierto entre los contrafuertes dos capillas por cada tramo, cubiertas por bóveda de crucería. La distribución de tribunas de dimensiones considerables sobre las capillas laterales contribuye a la percepción de unidad espacial y amplitud interior<sup>70</sup>. Un pequeño triforio rodea el perímetro de la nave central y el presbiterio a muy poca distancia de la bóveda<sup>71</sup>. El coro se localiza en la nave mayor, concretamente en el tercer y cuarto tramo contando desde los pies.

El último tramo en construirse corresponde a los pies de la catedral y es el único cuadrangular por lo que podemos intuir que no tenían previsto la construcción del cimborrio hasta el final de las obras; los tramos de la nave central son perlongados en proporción sesquiáltera con los laterales, algo frecuente en este tipo de arquitecturas. La sala ubicada a la derecha de la entrada principal es la Antigua Sala Capitular -original del siglo XV, situándose en la actualidad la capilla del Cristo de Lepanto y la Nueva Sala Capitular ubicada en el claustro que data del siglo XVII-, realizada por Arnau Bargués, caracterizándose por ser un espacio cuadrangular, recubierto con bóveda de crucería estrellada<sup>72</sup>, la clave es obra de Juan Claperós y representa el Pentecostés.

Las dimensiones finales de la catedral de Barcelona son de noventa y tres metros de largo, cuarenta metros de ancho y, tomando como referencia el punto de mayor altura en la nave central, veintiocho metros de elevación. A su vez, estructuras como los campanarios rozan los cincuenta y cuatro metros y el cimborrio exteriormente suma setenta metros de

---

<sup>68</sup> “Arquitectura”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es)

<sup>69</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico...* Op. Cit. p. 34.

<sup>70</sup> TERÉS I TOMÀS, M. Rosa. “Les obres...” Op. Cit. p. 203.

<sup>71</sup> “Edificio, Arquitectura” Catedral de Barcelona, [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es)

<sup>72</sup> TERÉS I TOMÀS, M. Rosa. “Les obres...” Op. Cit. p. 83.



desarrollo. Centrándonos en las naves laterales, cuentan con veintiún metros de elevación, por lo que podemos ver que, siendo un espacio amplio y abierto, las naves tienen diferentes alturas. Finalmente, la nave central tiene un desarrollo de trece metros de ancho y las bóvedas se encuentran interiormente a veintiséis metros sobre el suelo, teniendo un planteamiento de naves escalonadas, aunque solo la separan cinco metros<sup>73</sup>.

#### 3.1.2.1 La cripta de Santa Eulalia

La adaptación de la cripta románica de Santa Eulalia a las nuevas necesidades góticas se traducirá en la sustitución prácticamente completa del santuario, transformarlo según las formas de una nueva arquitectura. Para su reconstrucción era necesario la retirada del presbiterio y del altar mayor que se encontraba sobre ella, por lo que el altar quedaría inutilizado para realizar los oficios litúrgicos<sup>74</sup>. Jaume Fabré diseñó un espacio centralizado, considerando este más idóneo para el martirio al poseer forma circular centralizada haciendo servido a estos propósitos en épocas anteriores<sup>75</sup>; esto no es perceptible a través de la planta, sino que es la presencia y la distribución de los elementos sustentantes y sustentados los que transmiten un sentimiento de recogimiento y de reflexión en este punto del edificio.

Para su recubrimiento se optó por un rebajado arco carpanel cubierto por una bóveda estrellada de rampante casi llano de doce gajos<sup>76</sup> cuyos nervios convergían en una clave de grandes dimensiones decorada y policromada con la temática de la coronación de Santa Eulalia por la Virgen<sup>77</sup>. En el momento de cierre de la bóveda será el dominico Fra Ferrer d'Abella (1334-1344) obispo de la diócesis, por lo que será su escudo el empleado para decorar la cripta de la mártir<sup>78</sup>.

El recipiente que se empleó para recoger los restos de Santa Eulalia fue obra de Lupo di Francesco, originario de Pisa y residente en Barcelona desde hacía algunos años, decorando el féretro, de forma rectangular con tapa de sección piramidal, con escenas de la vida y milagros de la Santa, coronado por cinco imágenes exentas, cuatro en cada una

---

<sup>73</sup> “Dimensiones”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=25&Itemid=80&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=80&lang=es)

<sup>74</sup> FABREGA I GRAU, Àngel. “L’altar major... *Op. Cit.* p. 204.

<sup>75</sup> Repaso a este tipo de arquitecturas en RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “La planta centralizada en Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la quebba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispánico”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13 (2001). pp. 9-36.

<sup>76</sup> BORNÄSSER, Barbara. “Arquitectura del gótico en España y Portugal” en TOMAN, Rolf (Dir.). *El gótico: arquitectura, escultura y pintura*. Köln: Könemann, 1999. pp. 266-299. p. 267.

<sup>77</sup> PÉREZ MONZON, Olga. *Catedrales...* *Op. Cit.* p. 349.

<sup>78</sup> FABREGA I GRAU, Àngel. “L’altar major... *Op. Cit.* p. 204.

de las esquinas y una de mayores dimensiones en el centro de la tapa: cuatro ángeles con ciriales y la Virgen con el niño<sup>79</sup>. En los últimos años se baraja la posibilidad de un segundo escultor modificando el sepulcro entre 1337 y 1339 el cual realizaría los relieves de la tapa<sup>80</sup>. Sea como fuere, la obra es una de las más sobresalientes de la escultura gótica peninsular, vinculada al estilo de Siena y Giovanni Pisano.

Finalmente, la ceremonia de traslado de los restos y de consagración de la cripta se realizó en 1339, considerándose una de las fiestas de mayor relevancia en la Barcelona de la época<sup>81</sup>, estando plasmada en una de sus tapas la representación del traslado.

### 3.1.2.2 Portadas

#### *La fachada neogótica*

La fachada principal de la catedral a finales de siglo XIX se encontraba carente de ornamentación más allá de las arquivoltas del arco de medio punto, con una serie de ventanas, algunas con arco apuntado y otras de medio punto, distribuidas de manera irregular pudiendo ser apreciada la base del cimborrio que no se llegó a terminar.

El impulso económico que requirió el cambio de fachada llegó de la mano del banquero Manuel Girona (1817-1905) que, tras varios intentos infructíferos por conseguir financiación, tomó la decisión de pagar de su bolsillo la remodelación<sup>82</sup>. Aceptado que el estilo que reflejaría la continuidad arquitectónica era el neogótico, surgirán diversidad de opiniones sobre la corriente que debían seguir para su finalización, siendo la primera de ellas acorde al gótico mediterráneo y la segunda con mayor complejidad ornamental.

La única información con la que se contaba sobre el destino de la fachada principal en el siglo XV era un proyecto realizado por Carlí Gauter de Ruán (1375- 1447) que en 1408 había recibido una serie de pagos por el encargo de una portada<sup>83</sup>. En su diseño un arco apuntado daría la entrada a la catedral, un gran tímpano labrado en piedra, con cuatro arquivoltas decoradas con esculturas y coronada por un gablete de tracería, crestería y florón en la parte superior; a ambos lados, se situarían los contrafuertes ornamentados con esculturas con dosel y pináculos, las jambas tendrían esculturas religiosas y el

---

<sup>79</sup> “Santa Eulalia”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=es)

<sup>80</sup> BRACONS I CLAPÉS, Josep. Lupo di Francesco, Mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulalia. *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 19 (1993) pp. 43-52. p. 47.

<sup>81</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico...* Op. Cit. p. 34.

<sup>82</sup> URBANO LORENTE, Judith. “La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX”. *Hispania sacra*, Vol. 66, 133 (2014) pp. 209-233. p. 210.

<sup>83</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El “modo español...” Op. Cit. p. 148.

parteluz se decoraría con una imagen de Cristo<sup>84</sup>. Partiendo de este esquema, serán varias las propuestas que verán la luz durante estos años, algunas de ellas de arquitectos de profesión y, otras, de aspirantes:

El primero de estos proyectos es del propio Manuel Girona, basado en los planos del maestro Carlí, con una horizontalidad muy marcada, con gran contraste entre el desarrollo de la fachada y el cimborrio que, por su altura, no terminaba de equilibrar la fachada<sup>85</sup>. Enmarcaban la portada contrafuertes muy ornamentados, destacando aquellos que rodean la puerta por su remate de pináculos, la cornisa del piso inferior posee una galería de arcos ciegos con balaustrada sobre ella<sup>86</sup>. En la parte superior, el cimborrio con un tambor rodeado por ventanas con arcos ojivales, con balaustrada y pináculos. M. Girona al carecer de un título propio en arquitectura pidió a Josep Oriol Mestres, al cual había conocido durante su estancia en Madrid, que firmara su proyecto.

Por su parte, Josep Oriol Mestres trazará una portada en 1860 que mantuvo la imagen original del proyecto medieval, es decir, la portada del maestro Carlí, mientras que el resto del conjunto era mucho más recargado. Las ventanas a cada lado de la puerta tienen gabletes con tracería calada y en los extremos dos torres de gran altura; el cimborrio, destaca del frontis, con una aguja rematada por una cruz<sup>87</sup>. Se da relevancia a la decoración y a la verticalidad en las torres y el cimborrio, equilibrándolo con la horizontalidad de la fachada.

Cuatro años después, realizó otra propuesta más sintética, con mayor abocinamiento y cinco filas de arquivoltas labradas. Por encima de la portada un rosetón calado, que se enmarca en el gablete del arco apuntado, dos pináculos cierran la portada. Las torres laterales han reducido su decoración y son más altas que el cimborrio que solo se alza un cuerpo sobre el edificio<sup>88</sup>.

El tercer proyecto es un trabajo conjunto de Oriol Mestres y Augusto Font en 1882, donde la portada es una copia de la obra de Carlí con dos tramos a cada lado de los contrafuertes. El tímpano con relieves, con tres arquivoltas y parteluz, cuenta con una serie de esculturas exentas, los arbotantes tienen ornamentos y culminan con pináculos. El cimborrio con

---

<sup>84</sup> URBANO LORENTE, Judith. “La polémica... *Op. Cit.* p. 214.

<sup>85</sup> *Ibidem.* p. 215.

<sup>86</sup> *Ibidem.* p. 214.

<sup>87</sup> *Ibidem.* p. 216

<sup>88</sup> *Ibidem.* p. 216.

arcos apuntados peraltados, vidrieras, gablete y pináculos, es el único cuerpo que marca la verticalidad ya que no tiene torres laterales.

Finalmente, el trabajo presentado por Joan Martorell será el más espectacular de todos los que salieron a concurso<sup>89</sup>. La portada está muy decorada, con ornamentación escultórica en el parteluz, el tímpano, las tres arquivoltas y las jambas. Los contrafuertes esculpidos se rematan con pináculos. Las ventanas del piso superior se componen a partir de arcos apuntados con gablete de tracería. El gran cimborrio se eleva hasta los noventa y siete metros; las torres a los lados siguen un esquema similar al cimborrio, pero no llegando al mismo desarrollo decorativo o a su altura.

Para la elección de uno de los proyectos, se expusieron en el interior de la catedral entre el 9 y el 12 de marzo de 1882 pero, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando era la encargada de elegir cual sería el trabajo que se llevaría a cabo, siendo el firmado por O. Mestres y obra de Manuel Girona por el que se decantaron, aunque la propuesta de Joan Martorell era la más aclamada por el público. La remodelación del espacio exterior comenzó el 4 de julio de 1887, con Mestre y Font como los encargados de dirigir todo el proceso. Finalizado en febrero de 1890, las críticas por parte de los barceloneses fueron tan intensas que desde la comisión se vieron obligados a tapar la fachada y comenzar un nuevo proceso de ornamentación para asemejarla al proyecto de Martorell<sup>90</sup>.

El trabajo en el área del cimborrio fue la segunda fase del plan, asentando la construcción sobre arcos apuntados nuevos y una serie de arcos de descargas de medio punto para distribuir las fuerzas y hacerlo más estable. El cimborrio quedaría coronado con una aguja, con la escultura de Santa Elena. Las vidrieras del cimborrio -dedicadas a personalidades ligadas al templo-, siguieron la estela de las absidiales, intentando vincular las diferentes partes del templo<sup>91</sup>.

Nunca se llegó a cambiar la totalidad de la fachada para coincidir con el modelo de Joan Martorell, pero las pequeñas modificaciones en materia de verticalidad, estilo y decoración consiguieron apaciguar los ánimos de los vecinos. La fachada, tal y como la podemos contemplar en la actualidad, se conforma a partir de un arco apuntado con cuatro líneas de arquivoltas decoradas con las imágenes de setenta y seis reyes, profetas, ángeles

---

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 219.

<sup>90</sup> *Ibidem.* p. 223.

<sup>91</sup> *Ibidem.* p. 227.

y santos; en el mainel o parteluz existe una imagen de Cristo flanqueado en las jambas por los doce apóstoles, siendo toda la decoración escultórica de la puerta obra de Juan Roig y Agapito Vallmitjana<sup>92</sup>. La ordenación de los vanos es evidente, siendo de mayores dimensiones los que siguen inmediatamente a la portada en el piso superior, haciéndolas coincidir con la distribución interna de la catedral en las naves, delimitadas de forma vertical por medio de contrafuertes bellamente decorados.

#### *Puerta de San Ivo*

El acceso al templo desde el Carrer dels Comtes, en el transepto del lado del Evangelio, se realiza a través de la puerta más antigua de la catedral gótica de Barcelona, que recibe el nombre de Puerta de San Ivo. Sus trabajos comenzaron el mismo año que la catedral, en 1298, y se trata de una de las más sencillas, pero de mayor calidad técnica, elaborada en mármol y piedra de la cantera de Montjuic. Se trata de una portada adintelada conformada a partir de dos cuerpos, insertos en un arco abocinado, el inferior con el acceso a la nave y el superior con el tímpano y las arquivoltas, las cuales carecen de decoración escultórica, encontrándose apoyadas sobre capiteles con decoración florales<sup>93</sup>. El derrame de la puerta carece de decoración más allá de una serie de columnillas adosadas a los muros. El tímpano de la portada cuenta con una representación de Santa Eulalia y dos pequeñas testas.

A los lados, dos inscripciones narran el origen de la catedral, habiéndose colocado sobre las mismas, unas escenas en relieve que representan la lucha de los hombres contra criaturas mitológicas como son los grifos o un león, siendo posible que pertenezcan a la antigua sede románica.

#### *Puerta de la Piedad*

Poseyendo un desarrollo decorativo considerable, carece del proyecto arquitectónico que encontramos en la puerta de San Ivo. La puerta localizada en la calle de la Piedad, se conforma a partir de una puerta adintelada, con tímpano y rematado en chambrana, todo flanqueado por dos contrafuertes rematados por dos pináculos, uno a cada lado, grabados con gran esmero con elementos florales. Los capiteles de inspiración floral marcan el fin

---

<sup>92</sup> “Visita”. *La Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=77%3Afacana&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=77%3Afacana&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es)

<sup>93</sup> “Puerta de San Ivo”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68%3Aporta-de-sant-iu&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=68%3Aporta-de-sant-iu&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es)

de las columnillas adosadas del derrame y las arquivoltas, una vez más, sin ornamentación.

Sobre un dintel carente de decoración, el tímpano se decora con relieves de la puerta: una Piedad rodeada de los símbolos de la pasión y de un grupo de ángeles, siendo un modelo de portada característica de la primera mitad del siglo XV.

#### *Puerta de Santa Eulalia*

Localizamos la puerta de Santa Eulalia en el acceso que comunica una de las calles circundantes con el claustro, con unos patrones arquitectónicos similares a la puerta de la Piedad, aunque con dimensiones menos estilizadas, partiendo de un arco conopial con pináculos, con una escultura de Santa Eulalia en su tímpano, -reproducción de la obra original del escultor Antoni Claperós-, a sus lados encontramos los escudos del obispo Francesc Climent Sapera (1410-1415). Se ha realizado un fino trabajo de relieve en las arquivoltas que presentan una decoración floral simulando ramas y hojas.

#### *Puerta del claustro*

La quinta puerta por considerar es la que delimita el espacio interior de la catedral con el Claustro, localizándose en uno de los extremos del transepto, existiendo una continua polémica a su alrededor respecto al origen de esta. Sin embargo, con el objetivo de realizar este análisis de la forma más fluida posible, el estudio de la puerta del claustro se puede encontrar en el apartado de “El Claustro” del presente trabajo.

#### *3.1.2.3 Vidrieras*

La catedral de Barcelona, como edificio gótico, fue decorada con un impresionante conjunto de vidrieras con gran simbología. Antes de comenzar con el análisis de vidriares góticos que se han podido mantener hasta nuestros días, es necesario partir de dos premisas: la primera es que la época de mayor desarrollo coincide con los primeros momentos de la Seu, lo que supone un menor volumen de información aunque fueran los más ricos en materia artística y, en segundo lugar, el conjunto de vidrieras se ha visto afectada por los conflictos bélicos en los que se vio afectada la ciudad de Barcelona, encontrándose en el mismo contexto histórico de guerra y profanaciones que la Basílica de Santa María del Mar.

Los documentos más antiguos sobre estas vidrieras datan de la segunda mitad del siglo XI, pocos años después de la consagración de la catedral románica, pero desgraciadamente, carecemos de ejemplos materiales o de una descripción detallada de

como debían ser estos vidrios. Sin embargo, sabemos que las vidrieras del deambulatorio ya estaban terminadas en 1380, lo que ha hecho pensar que fue entre 1072, primera fecha conocida, y las últimas décadas del XIV cuando la producción de vidrio tuvo un mayor peso en la catedral, impulsada por el obispo Pons de Gualba<sup>94</sup>.

En total el conjunto de vidrieras góticas asciende a seis, enfrentadas dos a dos, colocándose el eje de simetría en las vidrieras de Santa Eulalia y de la Santa Cruz, en las capillas radiales de la cabecera, siendo emparejados los escudos de las vidrieras para remarcar aún más este carácter equilibrado y de unidad, concretamente del escudo del ya mencionado Pons de Gualba<sup>95</sup>, a su lado, las vidrieras de San Esteban al norte y San Clemente al sur, habiendo sido representadas en ellas el escudo de Barcelona. Podemos caracterizar las vidrieras de este primer momento por su cromatismo y el empleo de la grisalla, con cristales de espesor irregular, habiendo preferido el uso de placas de dimensiones variables y plomos sin geometría para las obras<sup>96</sup>.

Otro tipo de vidrieras comunes en la catedral son los rosetones o vidrieras redondas, en total un número de diecinueve, que se localizan sobre el triforio en la zona absidial. Se conforman a partir de una composición geométrica circular, donde el motivo principal se encuentra en el centro y le rodean otros de menores dimensiones con formas estrelladas, florales o geométricas, todos ellos con una estricta simetría radial<sup>97</sup>.

La segunda etapa de elaboración de vidrieras podemos extenderla hasta la primera década del siglo XV, cuando el obispo Armengol (1398-1408) deja su huella por medio de su escudo en las vidrieras de San Andrés y de San Antonio Abad, localizadas en los extremos del ábside<sup>98</sup>.

Las últimas vidrieras fueron realizadas entre los finales del siglo XIV y los primeros años del siglo XV, correspondiéndose a los vitrales de las capillas de San Silvestre, San Antonio y San Andrés. Las imágenes son piezas de vidrio de dimensiones variables, algunas con ciertas similitudes con las de la primera etapa, pero con una mayor calidad

---

<sup>94</sup> CAÑELLAS, Sílvia. “Notícies sobre les vidrieres gòtiques des l'absis de la seu”. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 19 (1993) pp. 107-120. p. 109.

<sup>95</sup> “Artes Decorativas”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=64&Itemid=107&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=107&lang=es)

<sup>96</sup> CAÑELLAS, Sílvia. “Notícies sobre... *Op. Cit.* p. 111.

<sup>97</sup> *Ibidem.* p.114.

<sup>98</sup> “Artes Decorativas”. *Catedral de Barcelona... Op. Cit.*

de material, con tonos más claros y la combinación de color dentro de las mismas placas y con la grisalla<sup>99</sup>.

Antes de concluir, es digno de mención las vidrieras realizadas a lo largo del siglo XV por el Maestro Gil de Fontanet a partir de los cartones o diseños del pintor Bartolomé Bermejo, destacando las vidrieras de San Miguel arcángel y la pieza conocida como *Noli me tangere* que se localiza en la capilla del baptisterio<sup>100</sup>.

#### 3.1.2.4 El Altar Mayor

A lo largo de los siglos vamos a encontrar la continua sustitución de los diferentes altares de la catedral de Barcelona, debido a la necesidad de moverlos o alterarlos por las obras que se iban realizando en la Seu, lo que conlleva la pérdida de su sacralidad. Por todo ello, las ceremonias documentadas y las diferentes personalidades que realizarán los ritos se van a ir sucediendo con el tiempo, recogidas por los Libros de la catedral lo que nos permiten hacernos una idea de las condiciones en las que se encontraban.

El altar del periodo románico fue consagrado en 1058, al carecer el alta paleocristianos de las consideraciones propias de un altar mayor, por lo que será recubierto el perímetro con losas de mármoles de origen italiano de edificaciones anteriores, manteniendo únicamente lo que era propiamente el altar cubierto por paños de hilo y lienzos encerados que protegían el recinto<sup>101</sup>.

Durante la edificación de la catedral de estilo gótico, será el obispo Ponç de Gualba (1303-1334) quien se propone dotar a la nueva arquitectura de un altar mayor adaptado al nuevo estilo, obteniendo financiación para el encargo de un altar mayor realizado en mármol de Pisa, aún con reticencias por parte del Capítulo catedralicio que preferían contratar a Lupo di Francesco y comprar la materia prima en las canteras de Montjuic o en Gerona<sup>102</sup>. Finalmente, la nueva estructura partió de la reutilización de los dos grandes capiteles románicos para sustentar la tabla de la mesa del altar, colocándose entre ellos un recipiente cargado de reliquias. El altar será consagrado por el obispo Ferrer d'Abella (1334-1344) ya que su promotor había fallecido cuatro años antes de su culminación<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> CAÑELLAS, Sílvia. "Notícies sobre... *Op. Cit.* p. 115.

<sup>100</sup> "Artes Decorativas". *Catedral de Barcelona...* *Op. Cit.*

<sup>101</sup> FABREGA I GRAU, Àngel. "L'altar major..." *Op. Cit.* pp. 201-202.

<sup>102</sup> *Ibidem.* p. 204.

<sup>103</sup> "El altar de la Catedral". *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=65%3Aaltar-major&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=65%3Aaltar-major&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es)



Las alteraciones que se habían dado se mantendrán hasta la llegada de Joan Dimas Loris (1576-1598) a la diócesis de Barcelona ocupando el puesto de obispo. Este personaje es conocido por su laboriosidad e interés por implantar y actualizar la diócesis tras el Concilio de Trento, trabajando de manera especial en la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia. A la hora de consagrar el altar, se prefirió la creación de una lipsanoteca de mayores dimensiones que fue colocada en un compartimento en la parte superior de una de las pilastras, cerrado por losas de mármol yuxtapuestas<sup>104</sup>.

A lo largo del siglo XX se irán produciendo reformas en esta área de la catedral por el mal estado en el que se encontraba tras su empleo a lo largo de los siglos o la necesidad de una actualización para adaptarlo a las nuevas formas de la liturgia católica surgidas tras el Concilio Vaticano II. En el espacio delimitado del presbiterio nunca se llegó a contar con un retablo mayor como en otras catedrales ya que al ser un espacio abierto al presbiterio no era posible su establecimiento. Sin embargo, fue dispuesta en el espacio central del altar una imagen representando al crucificado, siendo la cruz portada por dos ángeles.

#### 3.1.2.5 *El Claustro*

Fue construido, como ya hemos ido adelantando, entre los siglos XIV y XV por el arquitecto Andrés Escuder y con los escultores Claperós. Es de planta rectangular con cuatro galerías de arcos ojivales sustentados por medio de pilares que tienen columnillas adosadas, en estos arcos se han tallado escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Tres de sus cuatro galerías estaban en sus inicios bajo la advocación del santo o patrón de algún gremio, familia o institución, pudiendo ver en planta como se han cubierto con bóvedas de crucería cuatrimpartita; un templete se ubica en una de las esquinas del claustro, con una fuente realizada por el propio Escuder, localizándose en su clave de bóveda una referencia caballeresca a San Jorge luchando contra el dragón, obra de los escultores Antoni y Joan Claperós<sup>105</sup>.

Uno de los principales accesos a este claustro se realiza a través de la puerta que comunica con el crucero. Se ha constatado que se trata de uno de los vestigios materiales más antiguo de la sede catedralicia y que, muy probablemente, perteneció a la antigua catedral románica. Se compone a partir de un arco ligeramente ojival con abocinamiento, decorado con tracería ciega gótica y chambrana en la parte superior, las arquivoltas están decoradas

---

<sup>104</sup> FABREGA I GRAU, Ángel. "L'altar major... *Op. Cit.* pp. 208-209.

<sup>105</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "El "modo español... *Op. Cit.* p. 152.

con patrones geométricos que se sustentan sobre una línea de capiteles que tienen sus líneas de imposta y los ábacos esculpidos con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, además de una serie de luchas entre animales y hombres; se intercalan pilares cuadrangulares lisos con tres columnillas semiadosadas, teniendo el fuste con acanaladuras las dos internas y las cuatro restantes de fuste liso. El tímpano policromado con arcos polilobulados ciegos envuelve una imagen de la Virgen con el niño.

### **3.2.SANTA MARÍA DEL MAR**

El complejo basilical de Santa María del Mar ocupa un lugar preferente en la historia artística de la ciudad de Barcelona, con gran repercusión debido, por un lado, al interés cultural que despierta una obra tan representativa del gótico catalán y, por otro lado, a la presencia continua de visitantes entre sus muros. Conocida, erróneamente, como “Catedral del Mar” se localiza entre las estrechas callecitas del barrio de Ribera, existiendo en los últimos años diversas especulaciones en torno a la posible presencia de una iglesia anterior en los terrenos en los que fue construida.

El origen de este asentamiento parte de uno de los núcleos preexistentes a las sucesivas ampliaciones urbanísticas de la ciudad donde los habitantes de las playas, que en ese momento se encontraban en el exterior de las murallas, durante el siglo XI dieron lugar al burgo de la ciudad o Vilanova de la Mar<sup>106</sup>.

En relación con estos indicios, las obras llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XX localizaron multitud de restos pertenecientes a una necrópolis tardo antigua, datada entre el siglo IV y VI, aportando más información las excavaciones de los últimos años, las cuales han ayudado a delimitar el espacio funerario en torno a la basílica<sup>107</sup>. Asimismo, restos de un muro y el vano de una puerta fueron localizados bajo la iglesia actual, por lo que se especuló sobre el posible hallazgo de la primitiva basílica de Santa María de las Arenas<sup>108</sup>. Con el objetivo de contextualizar estos interrogantes hay que remitirse a la tradición que recoge el traslado de la mártir Santa Eulalia a la catedral de Barcelona por el obispo Frodoino, ya que hasta el 877 sus restos se localizaban, supuestamente, en el

---

<sup>106</sup> RIU, Manuel. “El barri barceloní de Santa Maria del Mar l’any 1363”. *Acta històrica et archaeologica medievalia*, 26 (2005) pp. 563-585. p. 563.

<sup>107</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia. “Santa María del Mar: un enclave cultural de la antigüedad tardía en el suburbium de Barcino”. *Quarhis Quaderns d’Arqueologia i Historia de la Ciutat de Barcelona*, 7 (2011) pp. 102-143. p. 103.

<sup>108</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan. “La Seu de Manresa i Santa Maria de la Mar”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 19 (2005) pp. 73-86. p. 74.

templo que se hacía llamar Santa María de las Arenas<sup>109</sup> por lo que el carácter sacro del lugar se habría mantenido, aunque no el edificio original.

Ciertamente, los vestigios materiales, al igual que algunos breves documentos, han constatado que esta antigua basílica se situaba frente a los muros de la ciudad, en las arenas de la playa, por lo que su nombre deriva de su localización. A su vez, basándonos en las pruebas documentales relacionados con la existencia de cementerios de la Antigüedad y su continuidad hasta los siglos VIII y IX en el área, deberían encontrarse en el interior de la “Catedral del Mar” restos que corroboraran esta situación y que, como se ha podido constatar, en los suelos de la basílica no se encuentran<sup>110</sup>. Gracias a recientes investigaciones, se ha verificado que la antigua Santa María de las Arenas y Santa María del Mar no estaban en el mismo solar, sino que la actual está más al norte, siendo los últimos días de las Arenas paralelos a los primeros momentos de Santa María del Mar<sup>111</sup>.

La desaparición de Santa María de las Arenas se explica a raíz del incendio declarado en su interior poco antes de terminar la basílica gótica producido por los materiales inflamables, como maderas y leños, que se habían ido almacenando en su interior a medida que se avanzaba en las obras de la nueva iglesia. De esta forma, los ornamentos, alhajas y el altar mayor fueron destruidos y la falta de medios para recuperar su antiguo estado condujo, inevitablemente, al abandono permaneciendo algunas paredes en una casa llamada “la Pasionaria” entre la calle Espaseria y el Fossar de les Moreres<sup>112</sup>, muy cerca de Santa María del Mar.

### **3.2.1. El proyecto y sus constructores**

Si ahora fijamos la vista en Santa María del Mar y su construcción, el contrato de obras fue firmado por los obreros y los maestros picapedreros Ramón Despuig y Berenguer de Montagut, en marzo de 1329<sup>113</sup>. Con posterioridad, le sucederán Pere Olive y Guillem Metge, falleciendo este último antes de la consagración de la iglesia<sup>114</sup>. La sucesión de maestros para una construcción que duro escasos cincuenta y cinco años puede evidenciar una limitada aportación por parte de cada uno de los arquitectos a la nueva basílica, siendo

---

<sup>109</sup> SALES CARBONELL, Jordina. “Santa María de las Arenas, Santa María del Mar y el Anfiteatro Romano de Barcelona”. *Revista d’arqueologia de Ponet*, 21 (2011) pp. 61–73. p. 62.

<sup>110</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia. “Santa María... *Op. Cit.* p. 108.

<sup>111</sup> *Ibidem.* p. 108.

<sup>112</sup> *Ibidem.* p. 108.

<sup>113</sup> DOMENGE I MESQUIDA, Joan. “Santa María del Mar i la historiografia del gòtic meridional”. *Barcelona Quaderns d’Historia*, 8 (2003) pp. 179-200. p. 196.

<sup>114</sup> BORNÄSSER, Barbara. “Arquitectura del gótico... *Op. Cit.* p. 268.

los planos de su primer maestro los que se mantendrán, con una orientación noreste-suroeste.

Con anterioridad a los trabajos de Santa María en Barcelona, encontramos a Berenguer de Montagut trabajando en la catedral de Manresa, lugar en el que realizó una iglesia de tres naves, ábside poligonal, girola con cinco capillas radiales, tramos cuadrados con bóveda de cañón -tanto en naves como en las capillas-, alternándose entre los contrafuertes las capillas, destacando los pilares octogonales que flanquean la nave mayor y la girola<sup>115</sup>. En los años veinte del siglo XIV podemos considerar Barcelona como un lugar propicio para la creación de una iglesia de estas características ya que, de forma paralela, se estaba construyendo la catedral, por lo que llegaban a la ciudad condal un sinnúmero de maestros, pintores o escultores que serían los encargados trabajar en dichas creaciones.

Una de las personalidades de gran influencia y poder en estos momentos será Bernant Llul, siendo el encargado de poner la primera piedra en el perímetro de la iglesia el 25 de marzo de 1329. En todo caso, la iglesia fue construida por la piedad y la devoción de sus parroquianos, es decir, de los habitantes del barrio de Ribera, que contribuyeron por medio de las donaciones y de la fuerza de sus manos a poner en pie Santa María puesto que no se contaba prácticamente con ninguna clase de fondo previo<sup>116</sup>.

La obra fue iniciada a través de la Ilustre Junta de Obras, que tuvo en cuenta la composición social del barrio, concretamente la presencia de diversos gremios, los cuales residían y trabajaban en las inmediaciones de la parroquia, por lo que la aportación económica gremial fue muy relevante<sup>117</sup>. Es digno de mención como han quedado sus marcas entre los altos muros, como evidencian multitud de grabados tales como insignias o escudos, además de consagrar a sus patronos las capillas que sufragaron como el gremio de estampadores en la capilla de San Andrés.

La piedra fue la base con la que se edificó toda la basílica, especialmente aquella procedente de las canteras de Montjuic que era fuerte y resistente, pudiendo obtener

---

<sup>115</sup> AZCÁRATE RÍSTORI, José María de. *Arte Gótico en España*. Madrid: Catedral, 2000. p. 62.

<sup>116</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan. "Els gremis i l'obra de Santa Maria de la Mar". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 12 (1998) pp. 191-198. p. 192.

<sup>117</sup> *Ibidem*. p. 191.

grandes moles que serían trasladados a la obra<sup>118</sup>. La notable producción de estos bloques de piedra terminó dando nombre a todos aquellos gremios barceloneses que se dedicaban al trabajo de piedra, pudiendo denominarles *Mestres de Cases y Molers*<sup>119</sup>. La cercanía del lugar en el que se estaba erigiendo Santa María del Mar con respecto a la playa<sup>120</sup> era mínimo, por lo que los bloques podían llegar fácilmente hasta el Born por vía marítima y, cuando fuese necesarios, trasladarlos por el actual Passeig del Born. Los encargados de descargar el puerto en Barcelona, entre los siglos XIII hasta el siglo XV, recibían el nombre de *Bastaixos* o *Macips de Ribera* por su procedencia esclava que, como aportación a la parroquia, se ocuparon de forma gratuita del acarreo desde las canteras de Montjuic a los pies de la iglesia de todas aquellas piedras necesarias.

Finalmente, las bóvedas se cerrarán en agosto de 1383, pero no será hasta *Fiesta de la Mare de Déu d'Agost* de 1384 cuando se consagre el templo y se realizará la primera misa en su interior, estando oficiada por Pere de Planella (1371-1385)<sup>121</sup>, obispo de Barcelona.

### 3.2.2. Características formales

La planta es a primera vista sencilla, formada a partir de un cuerpo longitudinal de tres naves sin transepto que sobresalga y rematada en forma semicircular, con girola interior creando una planta basilical -inspiración de modelos paleocristianos y de empleo constante en la arquitectura gótica-, estando ubicadas a su alrededor diversas capillas. Comenzando a contar desde los pies, la nave central se desarrolla a partir de cuatro tramos hasta llegar al altar mayor, el ancho de dicha nave se sitúa en torno a los trece metros. Las naves laterales poseen el mismo largo que la central, pero con una menor anchura. Contando con la girola, las dimensiones totales de Santa María del Mar son de ochenta metros de largo por treinta y tres de ancho -incluyendo tanto naves como las capillas-, y la altura en la nave mayor es de treinta y tres metros<sup>122</sup>, por lo que el espectador tiene una sensación de espacio unitario y carente de interrupciones<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> CARBONELL I BUADES, María. “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 23 (2008) pp. 97-148. p. 114.

<sup>119</sup> *Ibidem*. p. 114.

<sup>120</sup> Debemos tener en cuenta que la Barcelona actual ha ganado terreno al mar, por lo que las referencias durante el siglo XIII-XIV varían respecto a la percepción que podemos tener al visitar Santa María del Mar.

<sup>121</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan. “La Seu de... *Op. Cit.* p. 80.

<sup>122</sup> “Arquitectura”. *Santa María del Mar*, (2017) [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arquitectura-gotica/>

<sup>123</sup> DOMENGE I MESQUIDA, Joan. “Santa María del... *Op. Cit.* p. 197.

La delimitación entre el espacio central y los laterales se ha conseguido mediante ocho pilares octogonales, coronados con capiteles de los que arrancan los nervios de las bóvedas, de ciento sesenta centímetros de diámetro que, como diría Domenge i Mesquida, *els pilars es converteixen en prismes exageradament prims i llisos, sense cap element que distorsione una visió conntínua*, muy similares a los de la catedral de Palma de Mallorca. Se disponen otros ocho de menores proporciones rodeando el presbiterio y el altar mayor<sup>124</sup>. Estos pilares son los encargados de sustentar las diversas bóvedas de crucería simple del edificio, siendo las claves de la nave central muy admiradas por su decoración: la Anunciación, el Nacimiento, el Escudo de la ciudad de Barcelona y la representación de Alfons IV el Benigno, sufragada por su hijo Pere IV en homenaje a su padre<sup>125</sup>. Esta última clave se verá afectada por el incendio de 1378, habiendo sido restaurada a medida que finalizaba la construcción<sup>126</sup>.

El primer tramo de la cabecera es cuadrangular a ambos lados del altar mayor, mientras que aquellos que cierran el deambulatorio se adaptan a las formas por medio una reducción del tamaño y sustentadas a partir de los pilares octogonales del presbiterio y los contrafuertes. Por otro lado, el transepto no sobresale y no coincide con las puertas como era habitual, situándose estas en el segundo tramo, siendo posible explicar esta peculiaridad atendiendo al entramado urbano del barrio. Se puede reconocer cuatro entradas al edificio: la principal a los pies, dos a cada lado coincidiendo con el segundo tramo de las naves y una cuarta en la cabecera.

Dentro de la decoración del complejo arquitectónico, tanto en el interior como en el exterior, encontramos un dominio de los volúmenes compactos, junto con cierto estoicismo, ya que la tan representativa crestería o los pináculos del gótico internacional han desaparecido de la arquitectura.

En lo referido a la ordenación interna del espacio, Santa María es un ejemplo significativo de la arquitectura catalana, caracterizada por la concepción de espacio desde un punto de vista geométrico<sup>127</sup>. Las formas que podríamos considerar esquemáticas son suficientes para conformar un edificio de formas firmes y limpias, todas ellas suficientes para realizar

---

<sup>124</sup> MAZÓN, Olga; SOBRINO, Miguel. “Santa María del Mar” en SOBRINO, Miguel (Dir.). *Descubrir el patrimonio: Gótico II*. Madrid: art Duomo Global, S.L., 2015. pp. 14-15.

<sup>125</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan. “La Seu de... *Op. Cit.* p. 80.

<sup>126</sup> ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca. “La mezcla del primer trescientos: influencias foráneas y aportaciones vernáculas” en ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (dir.). *El gótico catalán*. Manresa: Caixa Manresa, 2002. pp. 130-177. p. 137.

<sup>127</sup> DOMENGE I MESQUIDA, Joan. “Santa María del... *Op. Cit.* p. 195.

un trazado de estas características, esto nos conduce a los valores clásicos de la arquitectura, donde las formas vitruvianas son la base de todo el conjunto<sup>128</sup>. En este sentido debemos comentar que se parte de un módulo cuadrado para la nave central, sirviendo de referencia para las naves laterales que son la mitad; cada nave cuenta con tres capillas privadas. Todo el edificio sigue los esquemas constructivos del gótico que combinan el cuadrado con el círculo, *ad quadratum*.

Rodeando el perímetro del edificio aparecen capillas entre contrafuertes cubiertas mediante bóveda de crucería<sup>129</sup>, en total treinta y cuatro capillas. A través de la documentación de Santa María podemos conocer que los fundadores o beneficiarios de las diversas capillas tenían un origen diverso entre los que podemos destacar cambistas, mercaderes, eclesiásticos, gremios, oficiales reales, etc<sup>130</sup>. Gracias a ellos, se puede reconocer un cambio en las creencias de los habitantes del barrio de Ribera muy ligada a sus nuevos habitantes, pasando, en ciertos casos, los santos de las capillas principales de Santa María de las Arenas a un lugar secundario dentro del nuevo templo. Es revelador que el nombre de los primeros beneficiarios coincide, en muchos casos, con el santo de su capilla. Además, reconocemos, una vez más, la participación de los gremios en el mantenimiento y restauración de diversas capillas, algunas en relación con su patrón y otras de las más relevantes dentro del conjunto de Santa María del Mar.

A grandes rasgos, se han podido comprobar las diferencias más significativas con respecto del gótico castellano como el singular espacio diáfano obtenido por la similar altura de las naves unidas por medio de altos y esbeltos pilares, similar al ya mencionado *Hallenkirche* alemán, siendo una de las diferencias más notables la carencia de arbotantes que han sido sustituidos por gruesos contrafuertes en un muro que llama la atención por la falta de vanos.

#### *3.2.2.1. Las ventanas de Santa María del Mar*

Durante el desarrollo de la arquitectura gótica uno de sus elementos más característicos va a ser las grandes vidrieras de colores destinadas a los diversos vanos de las iglesias y catedrales de este nuevo estilo. En el caso del gótico catalán y particularmente en Santa María de Mar, el número de ejemplares contemporáneos a la construcción del edificio es

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>129</sup> BORNÄSSER, Barbara. "Arquitectura del... *Op. Cit.* p. 268.

<sup>130</sup> DARNA GALOBART, Leticia. "Mecenas, fundadores o promotores de beneficios, en las capillas de las más antiguas iglesias de Barcelona". *Patatge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i nobiliària*, 29 (2016) pp.119-132. p. 126.

limitado, mas podemos hacer mención de unos pocos. En primer lugar, es necesario señalar la adaptación al marco de los vanos y vidrieras, siendo el caso de los óculos de la nave mayor que arrojan una delicada luz al interior de la basílica.

Asimismo, los continuos ataques que han azotado la ciudad desde el siglo XVI a las primeras décadas del XX o los incendios en su interior, no han sido favorables para su conservación. Ciertas ventanas han sido cegadas, tanto en el interior como en el exterior, como sucede en multitud de capillas donde se ha situado un retablo impidiendo la entrada de luz o por la creación de un edificio anexo tras la finalización de la iglesia. Todos estos elementos, junto con otros mucho, han contribuido a la pervivencia de las vidrieras originales o a su desaparición, destacando la disponibilidad de capital para su creación no siempre fue estable lo que llevo a su encargo a lo largo de los siglos y no exclusivamente a momentos contemporáneos a la cimentación de la iglesia.

#### 3.2.2.2. *Las vidrieras*

Una señal de identidad es el gran rosetón flamígero que se ubica en los pies de la basílica. La obra original no es la que actualmente se puede ver en Santa María, dado que el terremoto que azotó Barcelona el 2 de febrero de 1428 destruyó tanto el rosetón como otras vidrieras de las naves. La reparación del rosetón no va a ser emprendida de inmediato, si no que el contrato de obra no se realizará hasta 1460 contando con el pintor Antoni Lunyi, originario de Toulouse, para la fabricación de los cristales, siendo el proyecto obra de los maestros Pere Joan y Andreu Escuder<sup>131</sup>.

La temática elegida es la Coronación de la Madre de Dios, imagen que ya estaba representada en una de las claves de bóveda de la “Catedral del Mar”<sup>132</sup>, pudiendo distinguir en el centro del rosetón a la Virgen coronada por Dios Padre que se sitúa a su derecha, Jesucristo a su izquierda y la representación del Espíritu Santo, bajo la forma de una paloma blanca<sup>133</sup>. Entorno a la glorificación de María, formando círculos concéntricos se han representado multitud de santos y ángeles, referencia a la eternidad y al paraíso<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> “Arte”. Santa María del Mar, (2017) [en línea] [consulta el 20 de marzo de 2019] Disponible en <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arte/>

<sup>132</sup> Casi un siglo separa las dos representaciones de la Coronación de la Virgen, con una evidente diferenciación en el tratamiento de las figuras destacando que, en el primer caso, la Virgen aparece coronada por Dios Padre y rodeada por dos ángeles tocando música.

<sup>133</sup> QUESADA I RUÍZ, Francesc. “Santa María del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures icnogràfic de la façana principal”. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000) pp. 61-69. p. 65.

<sup>134</sup> *Ibidem*. p. 68.



Por otro lado, en la Capilla de San Salvador, propiedad del Gremio de Tejedores de Algodón y situada en la nave de la Epístola, a raíz de una serie de modificación se decidió destapar la vidriera que se encontraba en ese momento oculta por el retablo. En base a la información aportada por varios autores, esta capilla se trasladó directamente desde la antigua iglesia en los primeros momentos de su construcción y por ello una de las más antiguas<sup>135</sup>. Los plafones que salieron a la luz pertenecían a diferentes épocas, encontrándose la pintura y los plomos en un estado de degradación avanzado, la temática representada en ambas piezas es la Transfiguración y el Lavatorio de los Pies. El establecimiento de una cronología para las vidrieras se convirtió en un constante debate, situada en torno al 1339-1341<sup>136</sup>.

Por último, es necesario comentar que existen evidencias de una última vidriera del siglo XIV en el interior de Santa María del Mar, pero las diversas reformas a las que fue sometida durante el siglo XVIII han hecho imposible conocer el patrón original del vidrio que se encontraría en el segundo tramo de la fachada principal<sup>137</sup>.

### **3.2.3. Análisis exterior**

La imagen exterior del edificio nos da una sensación de robustez y pesadez que se contrapone con el interior liviano y grácil de la basílica, esta dicotomía es propia de la arquitectura gótica catalana. Todo el edificio se compone a través de líneas horizontales que coinciden con los “pisos” marcados por una línea de imposta en los muros: comenzando a contar desde el suelo, el primer piso es compacto, carente de vanos salvo por las puertas que rompen la monotonía del muro; el segundo, de mayor altura, esta recorrido por grandes contrafuertes entre los cuales se sitúa un gran ventanal que recuerda a un arco apuntado peraltado; el último, una vez más, localizado entre los contrafuertes, se pueden apreciar vanos de menor tamaño y de forma circular. El conjunto de delimitaciones en el muro -las líneas de impostas-, puede tener la función de influir en la percepción de las dimensiones reales de la basílica que, realmente, tiene una altura prodigiosa. En contraste, la fachada principal como las del gótico francés, refleja la estructura interna conformada por líneas horizontales y verticales, marcadas estas últimas a través de los fuertes contrafuertes que dividen en tres cuerpos el conjunto de la fachada,

---

<sup>135</sup> BAZZOCCHI, Flavia. *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. p. 61.

<sup>136</sup> *Ibidem*. p. 62.

<sup>137</sup> *Ibidem*. p. 59.

siendo el central ligeramente más ancho que los laterales, coincidiendo en la distribución interna de Santa María del Mar.

#### 3.2.3.1. *La fachada principal*

El conjunto arquitectónico posee diversos puntos de interés, la horizontalidad anteriormente mencionada es el valor sobre el que gira toda la composición. La decoración principal se ha centrado en la calle central con en el rosetón y la puerta de ingreso, mientras que las laterales de sillería de hiladas menores. Enmarcan la fachada dos torrecillas de planta octogonal que actúan como campanario compuesto por tres pisos, siendo el superior de menores dimensiones.

Comenzando por el análisis de la portada propiamente dicha, encontramos una portada abocinada a la cual se accede por una breve escalinata en piedra. Un zócalo de sillería carente de decoración sustenta una pequeña galería de arcos ciegos trilobulados. Las jambas se forman a partir de columnillas adosadas con capiteles. A ambos lados de las jambas han realizado las representaciones escultóricas de San Pedro y San Pablo sobre los cuales se ha colocado un doselete ricamente decorado.

Sustentados por los capiteles de las jambas, las arquivoltas forman una sucesión de arcos apuntados abocinadas carentes de decoración figurativa, siendo posible apreciar de esta manera los sillares individuales que se han empleado para su formación. Sobre un ancho dintel, se localiza el tímpano donde se representa el Juicio Final mediante esculturas: Cristo en Majestad muestra las llagas de sus manos como símbolos de la pasión, a sus lados aparecen arrodillados la Virgen y San Juan<sup>138</sup>.

Por encima de las arquivoltas, un gablete triangular con decoración floral tocando con su extremo superior la línea de impostas que delimita con el tercer piso. Dos ventanas abocinadas con parteluz o mainel se sitúan a ambos lados de la portada principal entre los contrafuertes. El ya comentado rosetón de estilo gótico flamígero corona la fachada de Santa María del Mar.

Para completar la obra, en la fachada de las naves laterales se han colocado, tanto a derecha como izquierda del segundo y tercer piso, coincidiendo con el nivel del tímpano y del rosetón, grandes vanos con vidrieras. La relevancia de estas aperturas es la entrada de una suave y uniforme luz al interior.

---

<sup>138</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico... Op. Cit.* p. 138.

Si nos fijamos detenidamente en el tímpano, concretamente en el fondo sobre el que se sitúa la representación escultórica del Juicio Final es apreciable una serie de pinturas, probablemente del siglo XVI. Las escenas que se pueden ver son la misa de San Gregorio y la separación de los elegidos y los condenados, pudiendo corresponder a una restauración de las pinturas góticas originales, si tenemos en cuenta que han sido repintadas en varias ocasiones<sup>139</sup>. Es necesario resaltar que la imagen de la misa de San Gregorio está muy relacionada con la idea de salvación de los difuntos, con la aparición de cristo como Varón de Dolores o Cristo de la Piedad, imágenes muy difundidas durante los siglos del gótico en un extenso programa de salvación de las almas, por lo que no es de extrañar que aparezca junto al Juicio Final en el tímpano de Santa María del Mar<sup>140</sup>.

La vinculación de las partes de la fachada principal es un elemento destacable en el conjunto artístico de la basílica, con la unión de las dos temáticas representadas: el Juicio Final y la Coronación de la Virgen. La primera de ellas se encuentra en el tímpano de la portada, mientras que la segunda la localizamos en el centro del rosetón por lo que, dejando a un lado el significado que las une, es la arquitectura la que ha procurado realizar la vinculación de ambas, esto lo podemos ver a partir de la estructura que se encuentra entre ellas, el gablete, que extiende sus formas hasta una cruz de piedra sobre la que “levita” el rosetón.

### 3.2.3.2. Puertas laterales

En el perímetro de Santa María podemos localizar otras tres puertas: por la calle dels Sombrerers -segundo tramo en la nave del Evangelio-, Passeig del Born -puerta de la cabecera- y por la calle de Santa María o Fossar de les Moreres -segundo tramo en la nave de la Epístola-. En la actualidad, dos de las tres puertas cuentan con decoración escultórica, siendo la puerta del Fossar de les Moreres la única que tiene tímpano liso, conservándose la escultura original del tímpano en el altar mayor.

La estética de la portada de la calle de Santa María es similar a portada de la calle dels Sombrerers. En esta ocasión las diferencias se centran en la mayor decoración del gablete que rodea las arquivoltas. El tímpano poseía una virgen con el niño que fue trasladado al interior por motivos de conservación, en todo caso se puede ver los restos de un arco trilobular ciego donde debería haber estado la obra escultórica.

---

<sup>139</sup> QUESADA I RUÍZ, Francesc. “Santa María del... *Op. Cit.* p. 63.

<sup>140</sup> *Ibidem.* pp. 63-64.

La puerta situada en la cabecera de la iglesia tiene un esquema compositivo diferente; en este caso, la puerta de acceso esta antecedida por una breve escalinata, con el arco con un abocinamiento menor que en el resto, el dintel está decorado mediante pintura en la que se muestran dos ángeles y dos esculturas exentas de cupidos que portan en sus manos el escudo marítimo de la ciudad de Barcelona, en el tímpano una figura exenta ocupa prácticamente todo el espacio. Carece de gablete, situándose una cruz en piedra sobre las arquivoltas, colocándose a ambos lados pináculos adosados el muro.

#### **3.2.4. Transformaciones en Santa María del Mar y su entorno en los siglos posteriores**

La iglesia no quedará abandonada a su suerte, gracias a la colaboración activa de los habitantes del barrio a lo largo del tiempo. Con el final de la Guerra Civil se emprende un lento proceso de restauración con ayuda, en parte, de los gremios: el Gremio de Estampadores subvenciona la capilla de San Andreu, el Gremio de Comerciantes pagan los arreglos para el Altar de la Madre de Dios de Olivera y la primera parte de la epístola o el Gremio de Hosteleros que ayuda con el Altar de Santa Marta<sup>141</sup>. Los sucesivos incendios que se declararon en el interior de la basílica durante 1936 destruyeron el altar barroco, la tribuna real y algunas imágenes de las naves laterales, borrando todo rastro de las estancias reales<sup>142</sup>. Sin embargo, una gran parte de los daños no pudieron ser devueltas a su estado original, por lo que la pérdida material del patrimonio de la iglesia conllevó a la modificación sustancial de la arquitectura, de los altares y de las vidrieras.

Dentro de las remodelaciones externas no debemos olvidar el entramado urbanístico del barrio de Ribera caracterizado por la carencia de unas directrices urbanísticas organizadas, lo que ha conducido a la existencia de multitud de callejuelas que vienen y van de las inmediaciones de Santa María del Mar. Es justamente en esa diversidad de calles donde se fueron apilando edificios de muy diferentes épocas, algunos con un interés patrimonial considerable, y otros ocultando antiguas viviendas. En las últimas décadas del siglo XX, el cambio en la reformulación del barrio condujo a la proyección de diversos planes urbanísticos con el objetivo de despejar el entorno de la basílica, por ello en la década de los ochenta comenzaron las obras para despejar el actual Fossar de les Moreres.

Tanto el puente, que comunicaba la tribuna de la basílica con la antiguo Palacio de los Virreyes, como la llamada “casa sota el pont del palacio”, que ocupaba el solar, fueron

---

<sup>141</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan. “Els gremis i l’obra... *Op. Cit.* pp. 196-197.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p. 196.

eliminados. Esta “limpieza” del entorno no estuvo exenta de polémica por el valor patrimonial que tenían ambas construcciones, siendo muestra de ello los diferentes artículos y Cartas de los Lectores que aparecieron entre el 6 de abril y el 6 de mayo de 1986 en *La Vanguardia* expresando la opinión de cada una de las partes respecto a las remodelaciones y la futura imagen del lugar<sup>143</sup>.

No obstante, catas arqueológicas han sacado a la luz la presencia de una capilla antigua en el centro de la actual plaza del Fossar de les Moreres, conocida como capillas de Sant Crist careciendo de información previa a 1816 cuando fue remodelado el lugar y se trasformo en una pequeña tienda o almacén<sup>144</sup>.

Los trabajos de restauración se han realizado desde 2006 por parte del Departament de Cultura de la Generalitat, el Arzobispado de Barcelona y la parroquia de Santa María del Mar con un acuerdo hasta 2017, teniendo el objetivo de restaurar la fachada principal, los campanarios, las ventanas, las cubiertas y el ábside<sup>145</sup>. Tras la finalización de estas obras, se puso en marcha una segunda fase que centró sus esfuerzos en la recuperación de la portada que da al Fossar de les Moreres y su restauración.

Recientemente, los trabajos realizados a lo largo del 2017-2018 concentraron parte de los efectivos en la eliminación de un edificio anexo a la rectoría que databa del siglo XIX. Todo ello ha conducido a una mejora de las condiciones lumínicas en la puerta de calle de los Sombrerers y su limpieza ha permitido redescubrir un lugar olvidado, donde ahora se puede ver un portal gótico con una imagen escultórica de una Virgen con el Niño, presidiendo la portada se encuentra una copia, ya que la original será restaurada y colocada en un lugar preferente en el interior de la basílica<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Hemeroteca de *La Vanguardia*. [en línea] [consulta: 1 de abril de 2019] Disponible en: (consultar listado de artículos en la bibliografía final).

<sup>144</sup> BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia. “Santa María... *Op. Cit.* p. 108.

<sup>145</sup> ALÓS, Ernest. “Santa María del Mar recupera su fachada olvidada”, *El Periódico* [en línea] [consulta: 31 de marzo de 2019] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180309/santa-maria-del-mar-sombrerers-fachada-portal-6678909>

<sup>146</sup> *Ibidem.* ALÓS, Ernest.

#### **4. CONCLUSIONES**

En el presente trabajo se ha pretendido realizar una visión de la situación en la que se encuentra el estudio de la arquitectura gótica barcelonesa en un contexto global que incluye el marco general peninsular y el europeo, así como de los cambios que se han dado en la concepción de este, centrando el grueso del estudio en las peculiaridades de los dos edificios más relevantes en la Ciudad Condal: la catedral de Barcelona y Santa María de Mar. Ambos templos cuentan con particularismos que nos hablan del papel clave que han tenido los contactos entre los maestros de obras de muy diferentes regiones europeas con los trabajadores de Barcelona para poder llevar a término obras marcadas por los influjos franceses, italianos y alemanes, todos ellos fundamentales en la conformación del gótico barcelonés.

Como hemos podido comprobar a lo largo del estudio de la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia y la Basílica de Santa María del Mar, la concepción de ambas obras corresponde a unos patrones estilísticos diferenciados para hacer frente a unas necesidades tipológicas muy marcadas, siendo en el caso de la Seu el ser cabeza de la Diócesis y de Santa María como la iglesia de referencia de los feligreses del puerto y de barrio de Ribera.

La riqueza y la gran capacidad técnica de los artífices de la arquitectura gótica barcelonesa está presente en todo el periodo, mostrando con ello el interés por favorecer unas formas arquitectónicas propias, cargadas de complejidad y de gran simbolismo para todos aquellos que formaron parte, de una manera o de otra, del largo proceso constructivo y reformador al que se vio sometida la ciudad de Barcelona. Por ello, no podemos olvidar el papel decisivo de los habitantes del barrio de Ribera, autores materiales de la magistral Santa María del Mar que, con el esfuerzo de sus manos, fueron capaces de alzar los imponentes muros que recorren el perímetro de la “Catedral del Mar” para crear un espacio de paz y recogimiento. De forma paralela, la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia supone la contraposición más evidente en el entramado urbano de la antigua ciudad de Barcelona, partiendo de un esquema compositivo opuesto a la basílica, hemos podido comprobar como existió interés en enriquecer una imagen de poder, motivo en parte, de la realización de una obra de estas dimensiones y la introducción de una serie de cambios a medida que el proyecto avanzaba para adaptarse a las nuevas necesidades, siendo unas de las obras de mayor valor arquitectónico y estilístico de mayor complejidad en el ámbito catalán.

La presencia de una serie de singularidades propias del ámbito geográfico mediterráneo ha sido fuente de diversas reinterpretaciones en los últimos años, ayudando a conformar una serie de rasgos distintivos y a aumentar la distancia que separa las manifestaciones artísticas catalanas y/o de la Corona de Aragón del resto de la península, siendo ejemplo de esto las bóvedas góticas de muy diversas iglesias de la región en las que un sistema de pesos singular ha tomado el papel protagonista<sup>147</sup>. De forma paralela, el empleo de esta clase de edificios con fines legitimadores del poder, en la actualidad se ha convertido en una práctica cada vez más extendida y que constituye una pérdida de la visión de conjunto con la que deberían ser interpretados.

En este sentido debemos entroncar con el incipiente nacimiento de un sentimiento nacional basado en la identidad religiosa y lingüística, entendiendo esto como bases sobre las que se sustentaran un proyecto compartido, siendo posible, según Viollet-le Duc, el estudio de un pueblo tomando como objeto de análisis su arquitectura<sup>148</sup>. Los tiempos de afirmación nacional se transformarán en la arquitectura en forma de alardes técnicos y cada vez más complicados experimentos, buscando en todo momento la reafirmación sobre el resto, marcando el territorio considerado como propio por medio de arquitecturas similares<sup>149</sup>. Por ello, como dice Alexandre Cirici i Pellicer en su obra *El arte catalán*, cuando habla de la austeridad, racionalidad y democratismo que existe en la arquitectura gótica catalana era un reflejo del pueblo que había emprendido dicha empresa.

Desgraciadamente, las dimensiones finales de un trabajo de estas condiciones delimitan considerablemente el estudio en perspectiva de todas las regiones de la corona aragonesa, incluso contrastándolo con aquellas obras de mayor presencia en el mundo castellano, lo que nos podría haber aportado una visión de conjunto, pero nos abre la puerta a posibles nuevas y más completas investigaciones.

---

<sup>147</sup> Siendo considerado como un sistema de aligeramiento del peso en las bóvedas de Cataluña, el empleo de diferentes útiles cerámicos deteriorados o defectuosos junto con otros rellenos es un fenómeno documentado en Andalucía, Valencia y algunos pocos casos en América, por lo que, aun siendo Cataluña el centro del proceso, no se debe tomar como un hecho aislado. El artículo de Joan Bassegoda i Nonell (BASSEGODA I NONELL, Joan. “La construcción de las bóvedas góticas catalanas”. *Boletín académico*, 11 (1989) pp. 30-38.) arroja luz sobre este proceso junto con un breve análisis de algunos de los casos más representativos a nivel estructural.

<sup>148</sup> MIRA, Eduardo; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Una arquitectura gótica mediterránea*. Vol. I. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, D.L., 2003. p. 37.

<sup>149</sup> MIRA, Eduardo; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Una arquitectura... Op. Cit.* pp. 44-45.

A modo de reflexión final quiero remarcar la necesidad de mantener y fomentar tan singulares lugares que, habiéndose constituido como símbolos inconfundibles del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Barcelona, precisan de una continuidad en los proyectos de restauración y mantenimiento, además de la valoración de su papel en la conformación de la sociedad barcelonesa de época medieval y el simbolismo artístico que se encuentra tras sus muros.



## 5. IMÁGENES

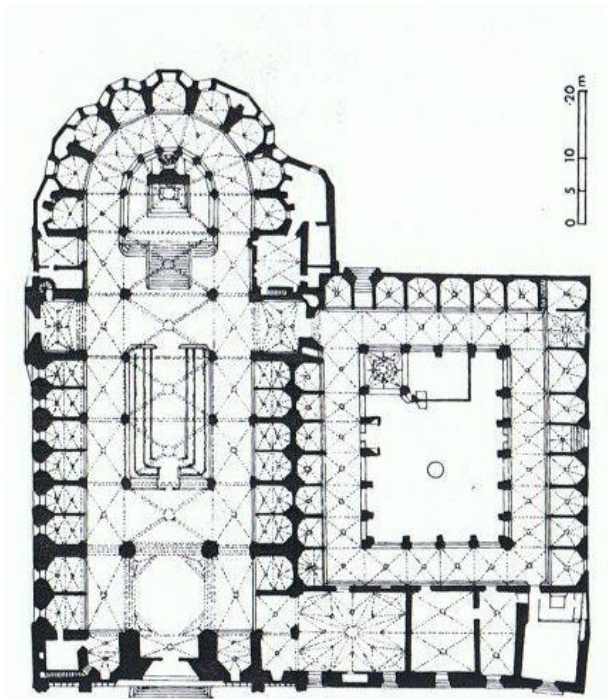


Imagen 1°. Planta de la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia. (Barcelona, Cataluña, España).

Imagen 2°. Vista de la fachada principal antes de su remodelación en entorno a 1880.

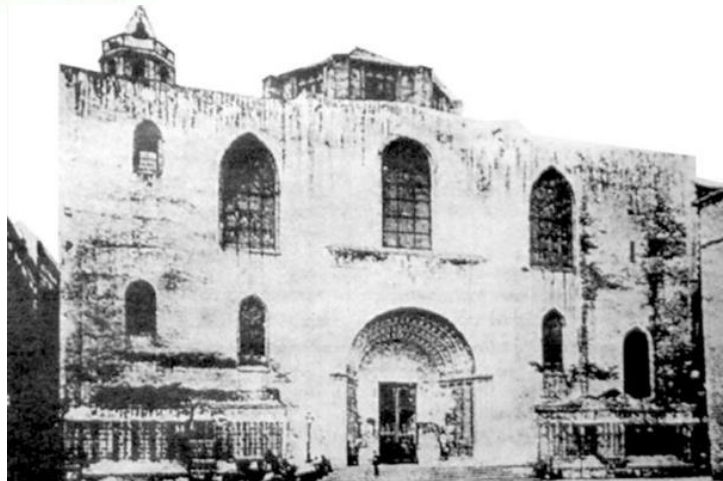
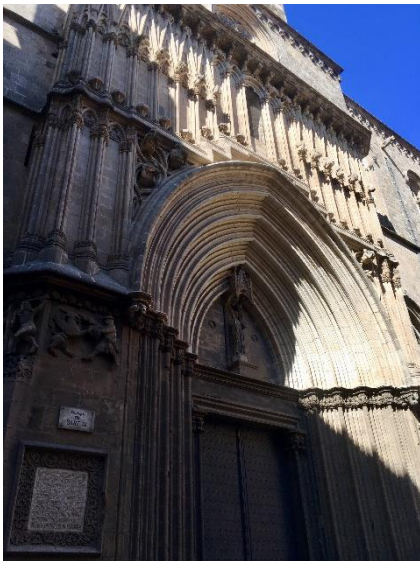


Imagen 3°. Puerta de San Ivo, localizada en el transepto de la nave del Evangelio.

Imagen 4°. Puerta de acceso al interior de la catedral desde el claustro, comunicando la nave de la Epístola por el transepto.

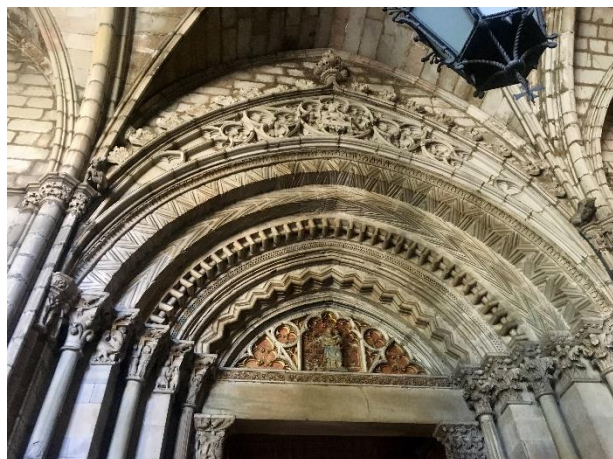




Imagen 5°. Puerta de la Piedad, acceso desde el exterior al interior del claustro.

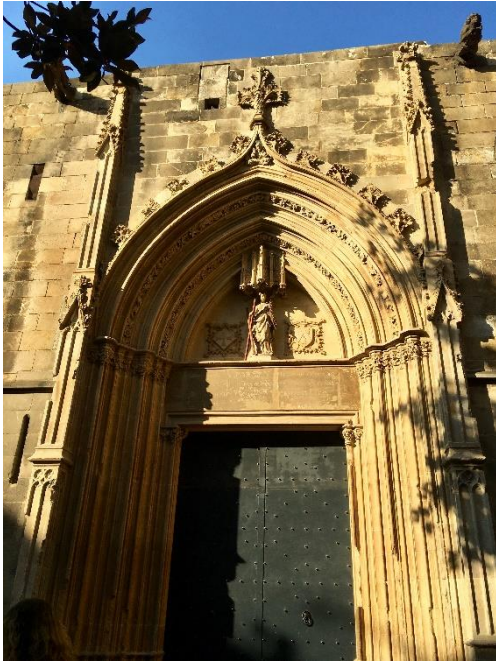


Imagen 6°. Puerta de Santa Eulalia, punto de acceso principal al claustro de la catedral desde el exterior de la Seu.



Imagen 7°. Fachada principal de la catedral de Barcelona en la actualidad.



Imagen 8°. Interior de la catedral de Barcelona, vista desde el coro.

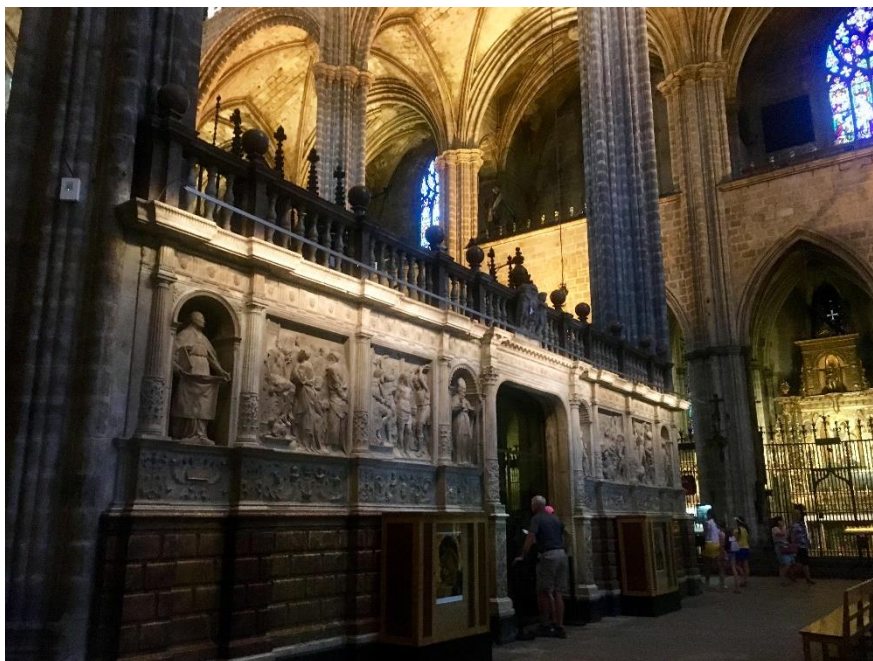
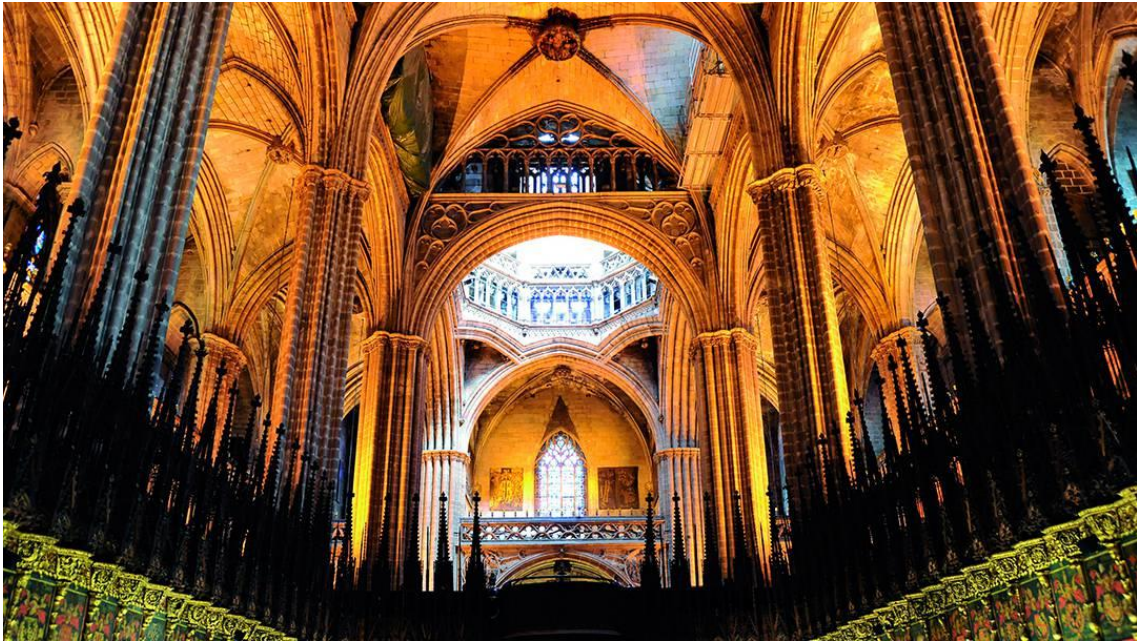


Imagen 9°. Exterior de la sillería del coro de la catedral de Barcelona.

Imagen 10°. Sillería del coro de la catedral de Barcelona.

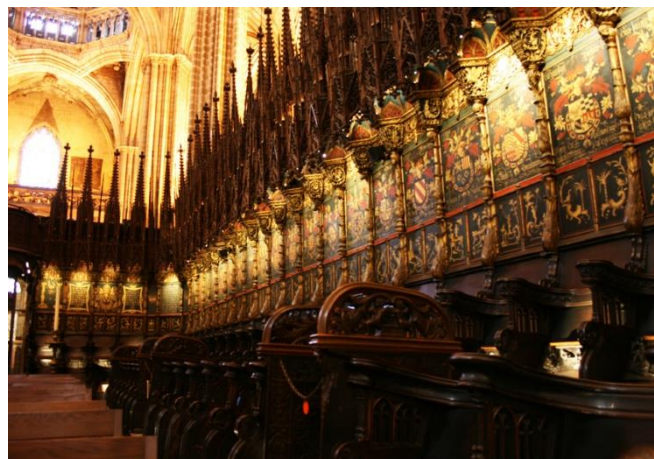




Imagen 11°. Cripta de Santa Eulalia en la Catedral de Barcelona.

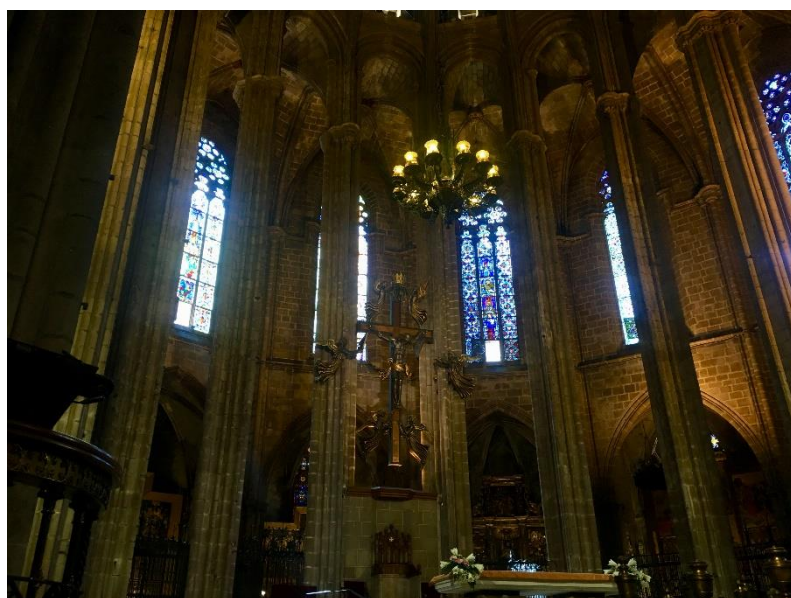


Imagen 12°. Detalle del altar mayor de la catedral de Barcelona.

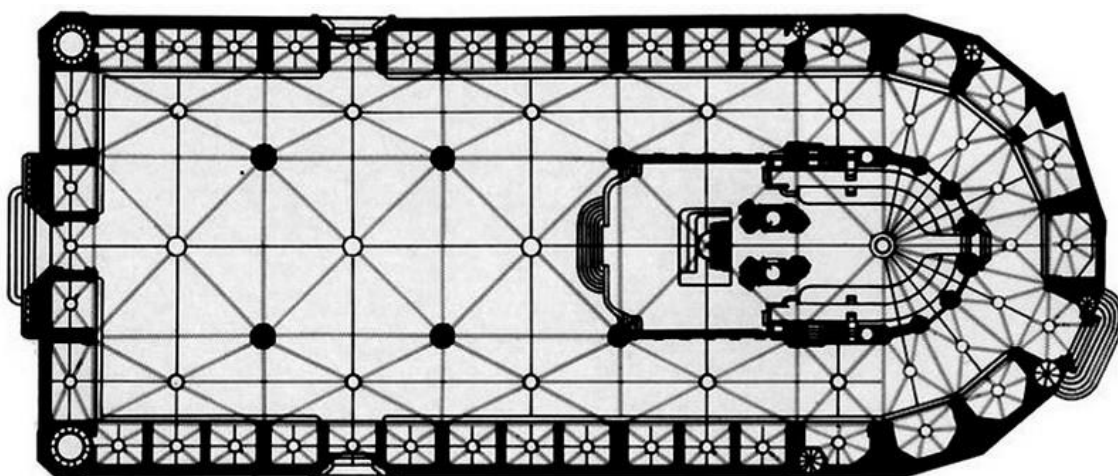


Imagen 13°. Planta de Santa María del Mar de Barcelona.





Imagen 14°. Detalle de la puerta de Santa María del Mar donde se ha representado a un *Bastaixos*.



Imagen 15°. Interior de Santa María del Mar, imagen tomada desde el presbiterio.



Imagen 16°. Fachada principal de Santa María del Mar.



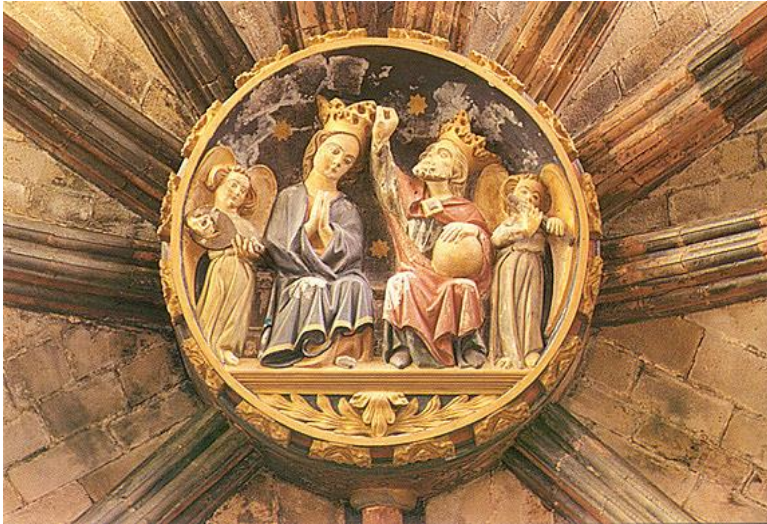


Imagen 17°. Representación de La Coronación de la Virgen María en la clave de bóveda de Santa María del Mar.

Imagen 18°. Representación del rey Alfonso IV el Benigno a caballo, clave sufragada por su hijo Pedro IV de Aragón.



Imagen 19°. Detalle de la puerta de la calle dels Sombrerers y una de las torrecillas octogonales que flanquean la portada de Santa María del Mar.





Imagen 20°. Vista exterior de Santa María del Mar, pudiéndose apreciar en primer plano la plaza del Fossar de les Moreres y, en el fondo, la puerta de la Calle de Santa María del Mar.

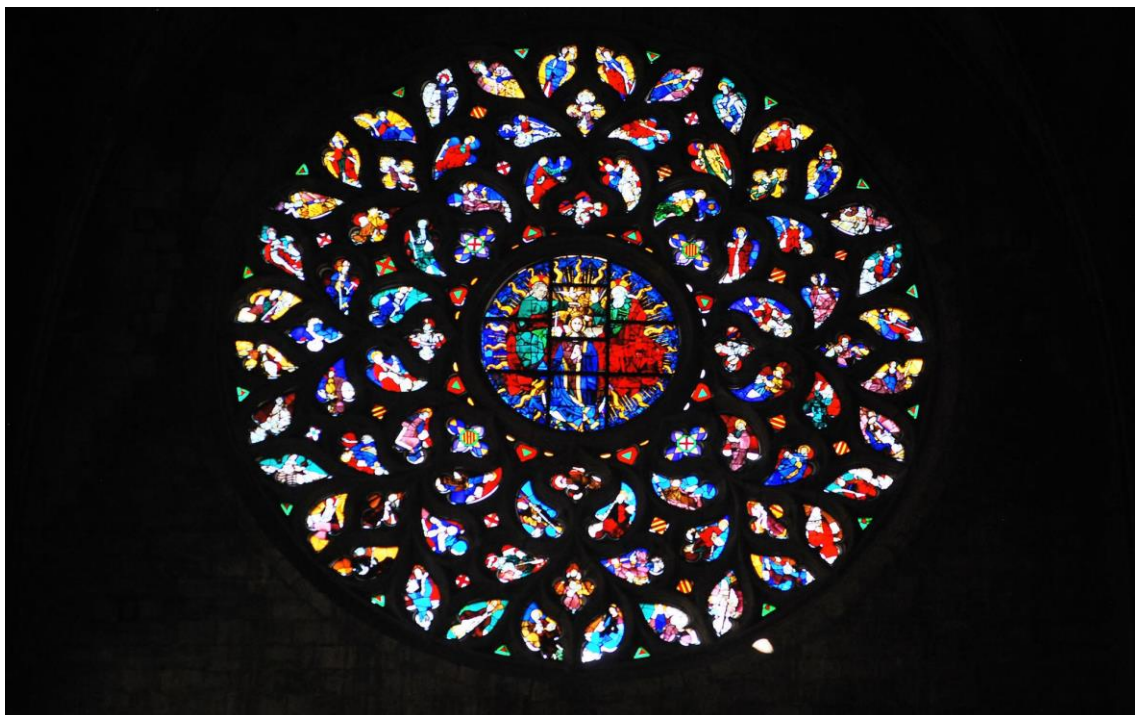


Imagen 21°. Rosetón flamígero acabado en 1459 tras la destrucción del rosetón original en el terremoto de 1428.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CARVAJAL, E. “Introducción al arte gótico”. ALEGRE CARVAJAL, E. et alt.: *El Arte en la Baja Edad Media Occidental: arquitectura, pintura y escultura*. Madrid: Ed. Ramón Areces, 2014. pp. 53-95.
- ALONSO RUIZ, Begoña. “Hallenkirchen an spanish gothic architecture: historiographic invention and architectal imitation”, en JENNINGS, Nicola; NICKSON, Tom (eds.). *Gothic Architecture in Spain symposium: Invention and Imitation*. Courtauld Institute, Londres, en prensa, 2017.
- ALONSO RUIZ, Begoña (Dir.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2010.
- ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *Traça de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Taller Dereçeo S.L., 2009.
- AZCÁRATE RÍSTORI, José María de. *Arte Gótico en España*. Madrid: Catedral, 2000.
- BASSEGODA I NONELL, Joan. “Els gremis i l’obra de Santa María de la Mar”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 12 (1998) pp. 191-198.
- BASSEGODA I NONELL, Joan. “La construcción de las bóvedas góticas catalanas”. *Boletín académico*, 11 (1989) pp. 30-38.
- BASSEGODA I NONELL, Joan. “La Seu de Manresa i Santa María de la Mar”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 19 (2005) pp. 73-86.
- BAZZOCCHI, Flavia. *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia. “Santa María del Mar: un enclave cultural de la antigüedad tardía en el suburbium de Barcino”. *Quarhis Quaderns d’Arqueologia i Historia de la Ciutat de Barcelona*, 7 (2011) pp. 102-143.
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia; LORÉS OTZET, Inmaculada. “La Catedral romànica de Barcelona: revisió de les dades arqueològiques i de l’escultura”. *Quarhis: Quaderns d’Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, 1 (2005) pp. 110-117.
- BORNÄSSER, Barbara. “Arquitectura del gótico en España y Portugal” en TOMAN, Rolf (Dir.). *El gótico: arquitectura, escultura y pintura*. Köln: Könemann, 1999. pp. 266-299.



- BORRÁS GUALÍS, G. M. *El arte gótico*. Madrid: Ed. Anaya, 1990.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep. “Lupo di Francesco, Mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulalia”. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 19 (1993) pp. 43-52.
- CAÑELLAS, Sílvia. “Notícies sobre les vidrieres gòtiques des l'absis de la seu”. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 19 (1993) pp. 107-120.
- CARBONELL I BUADES, María. “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 23 (2008) pp. 97-148.
- CHUECA GOITIA, Fernando. “Las Catedrales inglesas y algunas consideraciones sobre la arquitectura gótica”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 3 (1989) pp. 45-51.
- DARNA GALOBART, Leticia. “Mecenas, fundadores o promotores de beneficios, en las capillas de las más antiguas iglesias de Barcelona”. *Patatge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i nobiliària*, 29 (2016) pp. 119-132
- DE FUSCO, Renato. *La idea de Arquitectura: historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Editorial Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. “Santa María del Mar i la historiografia del gòtic meridional”. *Barcelona Quaderns d'Historia*, 8 (2003) pp. 179-200.
- DUBY, Georges. *Tiempo de Catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Argot, 1983.
- ESCRIG, Félix. *La modernidad del gótico: seis puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2004.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El Arte gótico (I)*. Madrid: Historia Viva, 1999.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *El gótico catalán*. Manresa: Angle Editorial i Caixa Manresa, 2002.
- FABREGA I GRAU, Àngel. “L'altar major de la catedral de Barcelona i les seves lipsanoteques”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 12 (1998) pp. 199-262.
- FRANKL, Paul. *Arquitectura gótica*. Madrid: Catedral, 2002.
- KARGE, Henrik. *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y en España*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.

- KIMPEL, Dieter; SUCKALE, Robert. *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. Hirmer Auflage: Überarbeitete Studienausgabe, 1995.
- KLEIN, Bruno. “Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos” en TOMAN, Rolf (Dir.). *El gótico: arquitectura, escultura y pintura*. Köln: Könemann, 1999. pp. 28-115.
- MANOTE I CLIVILLES, María Rosa. “Pere Joan i la catedral de Barcelona”. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 19 (1993) pp. 96-106.
- MAZÓN, Olga; SOBRINO, Miguel. “Santa María del Mar” en SOBRINO, Miguel (Dir.). *Descubrir el patrimonio: Gótico II*. Madrid: art Duomo Global, S.L., 2015. pp. 14-15.
- MEDINA DEL RÍO, Juan Manuel, CASSINELLO PLAZA, María Josefa. “La luz gótica paisaje religioso y arquitectónico de la época de las Catedrales”. *Hispania Sacra*, 65 extra 1 (2013) pp. 95-126.
- MIRA, Eduardo; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Una arquitectura gótica mediterránea*. Vol. I. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, D.L., 2003.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El “modo español”: Toledo y Barcelona”. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España*. Barcelona: Lunweg, 2004. pp. 125-164.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El modelo francés en la Catedral gótica: Burgos y León”. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España* Barcelona: Lunweg, 2004. pp. 89-124.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz: símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1978.
- NUSSBAUM, Norbert. *German gothic church architecture*. New Haven: Yale University Press, cop. 2000.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986.
- PÉREZ MONZON, Olga. *Catedrales góticas*. Madrid: Ediciones Jaguar S. A., 2003.
- QUESADA I RUÍZ, Francesc. “Santa María del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures icnogràfic de la façana principal”. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000) pp. 61-69.
- RIU, Manuel. “El barri barceloni de Santa María del Mar l'any 1363”. *Acta histórica et archaeologica medievalia*, 26 (2005) pp. 563-585.

- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “La planta centralizada en Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispánico”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13 (2001). pp. 9-36.
- SALES CARBONELL, Jordina. “Santa María de las Arenas, Santa María del Mar y el Anfiteatro Romano de Barcelona”. *Revista d’arqueologia de Ponet*, 21 (2011) pp. 61–73.
- SIMSON, O. Von: *La Catedral gótica*. Ed. Alianza editorial, Madrid, 1980.
- SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel. “Barcelona. Las razones de una catedral singular”. *Goya: Revista de arte*, 307-308 (2005). pp. 197-214.
- SUREDA PONS, Joan. *La época de las Catedrales: el esplendor del gótico*. Barcelona: Planeta D.L., 1995.
- TERÉS I TOMÀS, M. Rosa. “Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor gòtic internacional”. *Barcelona quaderns d’història*, 8 (2003) pp. 201-231.
- URBANO LORENTE, Judith. “La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX”. *Hispania sacra*, Vol. 66, 133 (2014) pp. 209-233.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l’architecture française: du XIe au XVIe siècle*. París: F. de Nobele, 1967.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de cultura económica, 1975.

### Webgrafía

- “Arquitectura”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es)
- “Arquitectura”. *Santa María del Mar*, (2017) [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arquitectura-gotica/>
- “Arte y Arquitectura gótica”. *Arquitectura gótica*. [en línea] [consulta el 2 junio de 2019] Disponible en: <https://www.arteguias.com/gotica.htm>
- “Arte”. *Santa María del Mar*, (2017) [en línea] [consulta el 20 de marzo de 2019] Disponible en <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arte/>

- “Artes Decorativas”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=64&Itemid=107&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=107&lang=es)
- “Dimensiones”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=25&Itemid=80&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=80&lang=es)
- “Edificio, Arquitectura” *Catedral de Barcelona*, [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=79&lang=es)
- “El altar de la Catedral”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=65%3Aaltar-major&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=65%3Aaltar-major&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es)
- “Puerta de San Ivo”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: <http://cort.as/-JeBQ>
- “Santa Eulalia”. *Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=31&Itemid=84&lang=es)
- “Visita”. *La Catedral de Barcelona*, (2013). [en línea] [consulta el 28 de marzo de 2019] Disponible en: [https://catedralbcn.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=77%3Afacana&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es](https://catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=77%3Afacana&catid=4%3AAla-catedral&Itemid=82&lang=es)
- ALÓS, Ernest. “Santa María del Mar recupera su fachada olvidada”, *El Periódico* [en línea] [consulta: 31 de marzo de 2019] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180309/santa-maria-del-mar-sombrerers-fachada-portal-6678909>
- Hemeroteca de *La Vanguardia*. [en línea] [consulta: 1 de abril de 2019] Disponible en:
  - <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/04/06/pagina-21/32875411/pdf.html?search=fossar>

- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/04/06/pagina-5/32877173/pdf.html?search=fossar>
- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/04/06/pagina-5/32877891/pdf.html?search=fossar>
- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/04/06/pagina-5/32871169/pdf.html?search=fossar>
- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/04/06/pagina-6/32873674/pdf.html?search=fossar>

### **Webgrafía de las imágenes**

- Imagen 1º. Planta de la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <http://cort.as/-JeBG>
- Imagen 2º. Vista de la fachada principal antes de su remodelación en el entorno de 1880. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona\\_Cathedral\\_1880s.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona_Cathedral_1880s.jpg)
- Imagen 3º. Puerta de San Ivo. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 4º. Puerta del claustro. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 5º. Puerta de la Piedad. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 6º. Puerta de Santa Eulalia. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 7º. Fachada principal de la catedral de Barcelona en la actualidad. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 8º. Interior de la catedral de Barcelona, vista desde el coro. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <https://catedralbcn.org/images/yootheme/demo/fotoshome6/image06.jpg>
- Imagen 9º. Exterior de la sillería del coro de la catedral de Barcelona. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 10º. Sillería del coro de la catedral de Barcelona. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <https://catedralbcn.org/images/stories/visita/cor.jpg>
- Imagen 11º. Cripta de Santa Eulalia en la Catedral de Barcelona. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <https://catedralbcn.org/images/yootheme/widgetkit/gallery/sants3/image4.jpg>
- Imagen 12º. Detalle del altar mayor de la catedral de Barcelona. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 13º. Planta de Santa María del Mar de Barcelona. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.labarcelonadeantes.com/gallery/Plano-de-Planta-de-la-Iglesia.jpg>

- Imagen 14°. Detalle de la puerta de Santa María del Mar donde se ha representado *bastaixos*. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: [https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar\\_12810/10](https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar_12810/10)
- Imagen 15°. Interior de Santa María del Mar, imagen tomada desde la puerta principal. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/wp-content/uploads/2014/07/santa-maria-de-mar-barcelona-slider-6.jpg>
- Imagen 16°. Fachada principal de Santa María del Mar. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: [https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar\\_12810/10#slide-9](https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar_12810/10#slide-9)
- Imagen 17°. Representación de La Coronación de la Virgen María en la clave de bóveda de Santa María del Mar. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arquitectura-gotica/>
- Imagen 18°. Representación del rey Alfonso IV el Benigno a caballo. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: <http://www.santamariadelmarbarcelona.org/arquitectura-gotica/>
- Imagen 19°. Detalle de la puerta de la calle dels Sombrerers y una de las torrecillas octogonales que flanquean la portada de Santa María del Mar. Fotografía propia, tomada en julio de 2019.
- Imagen 20°. Vista exterior de Santa María del Mar, pudiéndose apreciar en primer plano la plaza del Fossar de les Moreres y, en el fondo, la puerta de la Calle de Santa María del Mar. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: [https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar\\_12810/10](https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar_12810/10)
- Imagen 21°. Rosetón flamígero acabado en 1459 tras la destrucción del rosetón original en el terremoto de 1428. [consulta: 15 de mayo de 2019] Disponible en: [https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar\\_12810/10](https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/10-curiosidades-catedral-mar_12810/10)